АВТОР И СОСТАВИТЕЛЬ
КАРЕЛ РЕЙСЦ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ КОМИТЕТА БРИТАНСКОЙ
КИНОАКАДЕМИИ В СОСТАВЕ:
ТОРОЛД ДИККИНСОН (ПРЕДСЕДАТЕЛЬ),
РЕДЖИНАЛД БЭК, РОЙ БАУЛТИНГ, СИДНЕЙ КОЛ,
РОБЕРТ ХЭМЕР, ДЖЕК ХЭРРИС, ДЭВИД ЛИН,
ЭРНЕСТ ЛИНДГРЕН, ГАРРИ МИЛЛЕР,
БЭЗИЛ РАЙТ

Техника киномонтажа

ПРЕДИСЛОВИЕ
ТОРОЛДА ДИККИНСОНА

ПЕРЕВОД С АНГЛИЙСКОГО
Н. Д. ДАНИЛОВОЙ И Ю. Л. ШЕР

ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ
И ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
профессора СЕРГЕЯ ЮТКЕВИЧА

ТЕХНИКА КИНОМОНТАЖА

КАРЕЛ РЕЙСЦ

Редактор *Л. О. Эйсымонт*
Оформление художника *Ю. Б. Васильева*
Художественный редактор *З. В. Воронцова*
Технический редактор *З. Н. Малек*
Корректор *З. Д. Гинзбург*

Сдано в набор 7/III 1960 г. Подписано в печ. 25/VIII 1960 г. А07666. Форм. бум. 70 × 92 1/16. Печ. л. 18,5 (условных 21,65). Уч.-изд. л. 18,51. Тираж 4000 экз. Изд. № 16239. Заказ № 270.
„Искусство", Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.
Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Московского городского совнархоза. Москва, Ж-54, Валовая, 28.

Цена 1 р. 3 к.

Отпечатано с готового набора в тип. № 3 Госстройиздата. Куйбышевский пр., 6/2. Зак. 297

МОНТАЖ 1960

«Был период в нашем кино, когда монтаж провозглашался «всем». Сейчас на исходе период, когда монтаж считается «ничем». И, не полагая монтаж ни «ничем», ни «всем», мы считаем нужным сейчас напомнить, что монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия. После бури «за монтаж» и натиска «против монтажа» нам следует заново и запросто подойти к его проблемам» *.

Так писал С. М. Эйзенштейн в своей статье «Монтаж 1938», и эти его слова не потеряли своей актуальности и сегодня.

Действительно, проблемы монтажа кинопроизведения всегда являются насущными для кинематографиста. Вокруг них по-прежнему ведутся споры, а технические новшества, такие, как широкий экран, синерама и кинопанорама, поставили по-иному и некоторые, казалось, уже решенные вопросы драматургической и ритмической организации киноматериала.

Предлагаемый вниманию читателя коллективный труд английских кинематографистов, хотя и не претендует, как сказано в предисловии режиссера Торолда Диккинсона, на обобщения теоретического свойства, а является скорее хрестоматией, преследующей цели закрепления практического опыта, все же неизбежно затрагивает основные вопросы теории монтажа.

И здесь следует сразу предупредить читателя, что эта часть книги является наиболее уязвимой, так как авторы отдельных разделов иногда слишком упрощенно излагают взгляды советских кинорежиссеров и теоретиков,

* С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, „Искусство“, 1956, стр. 252.

пользуясь, очевидно, устарелыми источниками, имеющимися в переводе на английский язык.

Так, например, в первом разделе книги, говоря о теории интеллектуального монтажа, выдвинутой Эйзенштейном, авторы не упоминают цитированную выше статью «Монтаж 1938», которая в конденсированном виде излагает эволюцию взглядов выдающегося советского режиссера, уже значительно отличающихся от его первоначальных рабочих гипотез.

В поле зрения авторов не вошла также и вторая статья Эйзенштейна — «Вертикальный монтаж», где при ряде спорных положений присутствует смелая и оригинальная концепция, также расширяющая узкоремесленное понятие монтажа.

Кстати, вот именно этим и грешит данная книга. Будучи полезным пособием в области технологии, она остается весьма узкой и несовершенной, как только дело доходит до основных эстетических проблем, неразрывно связанных с термином «монтаж».

Ведь отличительной особенностью советских мастеров и теоретиков было то, что они переосмыслили понятие монтажа, вывели его за пределы узких рамок техницизма и определили монтаж как эстетическую категорию нового искусства XX века. Они установили связи этого искусства с опытом, накопленным мировой культурой, и, наконец, что самое главное, следуя марксистской методологии, узаконили место монтажа, доказав его неразрывную связь с идейно-творческим замыслом фильма, с его образным строем.

Поэтому и оказались такими бесплодными попытки зарубежных кинематографистов подражать в период немого кино так называемому «русскому монтажу», так как они отрывали чисто внешние приемы от внутренней сущности фильма, от его идейного содержания, послужившего основным толчком к возникновению этих новаторских средств выразительности. Так же становились они втупик, когда пытались теоретически объяснить, пользуясь только категориями формального анализа, «секрет молодости» таких фильмов, как «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина и «Земля» Довженко, выдержавших испытание временем и, как известно, занявших первые места в конкурсе на лучший фильм мира, проводившемся во время Всемирной выставки в Брюсселе.

Авторы данной книги уделяют много места первым экспериментам советских кинематографистов, но в то же время останавливаются на полпути, не анализируя дальнейшее развитие теории и практики монтажа в советском киноискусстве. Оперируя примерами лишь из немых советских кинофильмов, они, по существу, полностью зачеркивают весь богатый опыт, накопленный советским кино звукового периода, оказавшим столь же большое влияние на мировое киноискусство, как и в годы так называемого «золотого века».

В некоторых случаях, обращаясь к новаторскому периоду немого кино, авторы даже искажают истинное положение вещей; так, например, в первой

части, посвященной истории монтажа, Карел Рейсц пишет: «Теоретические положения Пудовкина представляют собой в значительной мере совершенствование методов Гриффита».

Это глубоко неверное утверждение. Конечно, как и фильмы, так и теории Пудовкина не появились на пустом месте, советский режиссер внимательно и не предвзято изучал фильмы своих предшественников. Однако как в творческой практике, так и в теоретических обобщениях он шел своим оригинальным, новаторским путем, который, естественно, возникал из тех новых задач, которые стояли перед ним и всем советским киноискусством, задач, принципиально отличных от тех, которые решали американские постановщики, стоявшие на позициях идеалистической философии и пропагандировавшие, как Гриффит в фильме «Рождение нации», глубоко реакционные, расистские идеи.

И если в фильме Пудовкина «Мать» можно найти некоторые чисто внешние аналогии, например с ледоходом в фильме Гриффита «Далеко на востоке», то в том-то и заключалось преимущество советского режиссера, что он совершенно по-новому переосмыслил так называемый «параллельный монтаж». Этот прием, служивший для американского режиссера лишь средством для усиления внешней динамики и мелодраматичности сюжета, Пудовкин перевел в совершенно иное качество большого образного обобщения, и поэтому о сходстве можно говорить лишь по внешним признакам, то есть об изображении на экране и в том и другом случае плывущих льдин.

Такие попытки принизить принципиальное значение новаторства советских режиссеров уже давно оказались несостоятельными в глазах всех внимательно и добросовестно изучающих историю мирового кино, и на них вряд ли стоило бы обращать внимание, если бы мы не встречались с их рецидивами в зарубежной кинокритике и, в частности, на страницах этой книги.

Правда, Карел Рейсц говорит далее: «Эти расхождения в приемах монтажа, а следовательно, и в приемах эмоционального воздействия, в основном показывают, что эти два режиссера ставили перед собой различные конечные цели. В то время как Гриффита волновали главным образом переживания героев, Пудовкин уделял больше внимания оттеняющим деталям повествования, чем основному конфликту.

Сюжеты Пудовкина всегда проще сюжетов Гриффита, но Пудовкин дает более глубокий психологический анализ событий, развертывающихся на экране, показывая их взаимосвязь».

Эта цитата наглядно показывает путаницу во взглядах автора, не говоря уже о неверном утверждении, что сюжеты Пудовкина «проще» сюжетов Гриффита (как можно это сказать про экранизацию повести Горького «Мать» и про сценарий Н. Зархи «Конец Санкт-Петербурга»!).

резко отличали молодую кинематографию первой социалистической страны мира от фальши голливудских и прочих изделий.

Помимо общеизвестных и ставших уже классическими фильмов Эйзенштейна и Пудовкина школа советского документального кино во главе с Дзигой Вертовым обогатила всю мировую кинематографию и оказала несомненное влияние как на возникшее в тридцатых годах движение английских документалистов, так и позднее на стилистику и теорию итальянского неореализма и послевоенную школу французского короткометражного фильма.

Конечно, появление звука многое изменило не только в технологии кино, но и в его стилистике. И то, что на экране стали появляться говорящие люди и что мы услышали мир реальных звуков, обогатило возможности нового искусства. Но следует ли здесь объяснять азбучную истину о том, что и звуковой фильм может быть лживым, фальшивым и антиреалистичным, если в основе его лежит ложная идея, искаженное идеалистическое представление художника об окружающем его реальном мире.

Таким образом, понятие реализма суживается авторами книги до натуралистического воспроизведения действительности, что не облегчает нам понимания подлинной природы реализма и в связи с этим эволюции монтажа в киноискусстве.

Когда авторы книги переходят к описанию технологии монтажа или приводят факты, рисующие действительное положение вещей в западном киноискусстве, они приводят ряд любопытных примеров, характеризующих роль режиссера в процессе монтажа фильмов в условиях капиталистической действительности. Авторы цитируют высказывания известного американского режиссера Франка Капра:

«В Голливуде наберется не более полдюжины режиссеров, которые пользуются свободой постановки и монтажа фильмов.

В течение трех лет мы пытались организовать творческий союз кинорежиссеров... Мы просили хотя бы предоставить режиссеру возможность знакомиться со сценарием его будущего фильма и разрешить ему монтировать текущий материал, который показывается главе студии. Для того чтобы добиться частичного удовлетворения наших условий, потребовалось три года упорной борьбы.

Я бы сказал, что 80 процентов современных режиссеров снимают фильмы, слепо следуя указаниям продюсеров и не внося в фильмы своей творческой инициативы, а 90 процентов из них не имеют права голоса в вопросах сценария и монтажа фильмов.

Это поистине печальное положение для вида искусства, главной творческой фигурой в котором должен быть режиссер».

Эти горькие высказывания одного из ведущих режиссеров Голливуда являются прекрасной иллюстрацией к той «свободе творчества», о ко-

торой так много кричат поборники демократии в так называемом «свободном» мире.

Как бы испугавшись этой цитаты, авторы книги тут же оговариваются, что в Англии, дескать, положение вещей иное, и приводят ряд также известных нам исключений и в американском кино. Однако мы хорошо знаем, что существующая практика подавления творческой индивидуальности в зарубежной кинематографии существует и до сих пор, так как она является неотъемлемой частью общей капиталистической системы, рассматривающей кино лишь как средство для выкачивания прибылей и неизбежно низводящей роль сценариста, режиссера, актера и всех остальных творческих профессий до уровня ремесленников, послушных исполнителей воли заказчика-коммерсанта.

Однако если, как мы уже сказали выше, теоретические обобщения книги носят часто путаный и наивный характер, то когда авторы обращаются к реальной практике, их наблюдения могут оказаться весьма полезными, что особенно относится к главам о документальном кино, которое, как мы знаем, дало хорошие ростки, особенно в предвоенный и военный периоды.

Тот же Поль Рота интересно и точно определяет роль монтажа в документальном фильме и справедливо устанавливает связь между жизненной наблюдательностью и творческим замыслом режиссера и монтажом фильма: «Если вам не будет ясен внутренний смысл материала, вам не удастся вдохнуть в него жизнь. Никакой монтаж, независимо от его ритма, не сможет создать движение в тех кадрах, где движение отсутствует. Никакие искусные приемы противопоставлений не усилят поэтической образности вашего эпизода, если вы не обдумаете эти образы в процессе съемки... Монтаж не ограничивается стенами монтажной. Он должен присутствовать во всех стадиях создания фильма: сценарии, операторской работе и трактовке снимаемого материала, принимая конкретную форму при соединении изображения со звуком».

Несмотря на некоторое узкотехнологическое понимание вопросов мастерства, Рота все же правильно устанавливает неразрывную связь между жизнью и ее творческим воспроизведением и ставит монтаж на свое место, не преувеличивая его значения. В этой главе почти все наблюдения могут пригодиться работникам документального фильма.

Особенно ценной в этом смысле является глава 10-я, о применении звука в документальном фильме, где, анализируя ряд конкретных примеров, авторы приходят к интересным выводам о возможностях применения образно-поэтического звука вместо перегрузки хроникальных картин уныло описательным дикторским текстом.

Целый ряд важных вопросов, например усложнившуюся роль монтажа в цветном фильме, авторы рассматривают скороговоркой, сводя организацию цветного решения в фильме также к чисто технологическому процессу, то есть плавному переходу от тональности к тональности, и, по существу,

не анализируя значения цвета как нового средства художественной выразительности.

Здесь практика советского цветного фильма далеко опередила эмпирические наблюдения авторов книги, и описанные в статьях Эйзенштейна возможности применения цвета, его собственное решение цветных частей в фильме «Иван Грозный» (II серия), так же как и достижения других советских режиссеров в ряде цветных фильмов последних лет, нуждаются еще в подробном исследовании и теоретическом закреплении.

Ответа на эти вопросы читатель не найдет в книге. Так же, как и рассматривая важный элемент монтажа — возможность уплотнения или растяжки времени, авторы определяют его очень узко, только с точки зрения экономии монтажных переходов и упразднения лишних кусков.

Однако, как известно, именно советскими кинорежиссерами был произведен ряд плодотворных опытов в этой области и была доказана возможность не только чисто внешнего ритмического монтажного построения, но и углубления драматургии фильма именно путем правильного использования законов монтажного времени.

Вспомним хотя бы знаменитую паузу перед расстрелом матросов в «Броненосце» «Потемкин» или из более поздних фильмов — эпизод смерти Бориса в фильме «Летят журавли».

Наиболее ценные наблюдения в этой области содержатся в главе о ритме, где этому основному элементу монтажа придано правильное значение, что и подкреплено рядом убедительных конкретных примеров из фильмов.

В конце книги авторы подробно описывают технологию всех процессов монтажа, и это несомненно принесет пользу читателям, интересующимся этим вопросом.

К сожалению, книга, появившаяся до внедрения в прокат широкоэкранных фильмов, не затрагивает принципиальных вопросов, связанных с новой техникой, хотя авторы могли бы сделать ряд важных замечаний о новых возможностях монтажа, которые возникли еще в период немого кино в связи с изобретением и применением Абель Гансом своего так называемого «триптиха».

Следует отдать должное этому ветерану французского кино, который сначала робко в фильме «Наполеон», а затем гораздо более последовательно в своей программе, названной «Мажирама», и теории так называемого поливизионного экрана предвосхитил те возможности, которые открылись перед нами, когда мы увидели первые опыты панорамного кино.

Как бы технически ни были несовершенны эксперименты Абеля Ганса, сегодня для нас становится несомненным, что мимо них нельзя пройти равнодушно, что они заключают в себе то новое, что несомненно получит развитие в самые ближайшие годы и поставит принципиально по-иному вопросы киномонтажа.

Одну из своих статей Эйзенштейн назвал «Вертикальный монтаж». В ней он установил новые закономерности звукового кино, возникающие от контрапунктного сочетания изображения и звука.

Мне кажется, что сейчас наступает эра того, что я условно определяю как горизонтальный монтаж, ибо впервые перед киноискусством возникла возможность симультанного, то есть одновременного проецирования на экране трех различных изображений, и мы можем монтировать куски пленки не только в их «вертикальной» последовательности, но и путем их «горизонтальных» сопоставлений.

Первые попытки такого горизонтального монтажа мы наблюдали уже в панорамном фильме Р. Кармена «Широка страна моя...», где монтировались взятые из хроники выступления В. И. Ленина с кадрами народных масс, штурмующих Зимний дворец.

В американском панорамном фильме «Уинджаммер», снятом по способу «Синемиракль», который нам удалось видеть в Голливуде, этот же прием использован по значительно менее важному поводу в эпизоде приезда моряков в Нью-Йорк, где симультанный монтаж реклам и улиц города должен был отобразить оглушающее воздействие этой среды на новичков, попавших «с корабля на бал».

Гораздо более интересных результатов добился Абель Ганс в упоминавшейся нами «Мажираме», когда в переведенном на поливизионный экран варианте своего немого фильма «Я обвиняю» он монтировал на центральном экране крупный план раненого солдата, взывающего о помощи из воронки на поле боя, с панорамами на боковых экранах опустевшего поля битвы, чем и создавался очень сильный драматический эффект одиночества солдата.

Так же как в «Наполеоне», А. Ганс часто прибегает к приему простого аккомпанемента, усиливая двумя экранами действие, происходящее на центральном экране. Здесь имеет место эффект чисто количественного усиления, однако в своем короткометражном экспериментальном фильме об аттракционах народной ярмарки он прибегает уже к сложному контрапункту различных изображений, проецируемых в разном ритме на трех экранах.

И если в этой программе горизонтальный монтаж носит узкоэкспериментальный характер, схожий с формалистическими упражнениями раннего «Авангарда», то все же следует признать, что возможности, заключенные в поливизионном монтаже, открывают новые невиданные горизонты именно в области монтажной драматургии фильма, и тот качественный скачок, который предстоит совершить кинематографистам, будет, очевидно, похож на то, что произошло в истории мирового кино с открытием крупного плана.

Гриффит с интуицией большого художника, но с наивностью беспомощного теоретика ввел крупный план в практику мирового кино, сам еще

не сознавая предела возможностей, скрытых в этом новом средстве выразительности. Затем крупный план, введенный в систему монтажного мышления, осмысленный и использованный целесообразно и методически, приобрел новое звучание и совершенно отличное от американских кино качество как в фильмах, так и в теоретических исследованиях советских мастеров.

Так должно случиться и с горизонтальным монтажом. Он выйдет из стадии эксперимента, когда будет применен как новое выразительное средство, органически соответствующее широкому, многогранному диалектическому ви́дению мира, на которое способен лишь художник, вооруженный боевым материалистическим мировоззрением.

И тогда перед искусством киномонтажа откроются невиданные горизонты, которые раньше могли возникнуть только в самых дерзновенных мечтах кинематографиста.

Какие новые перспективы возникают перед художником, осознающим возможности, предоставляемые ему техникой и методом монтажного мышления, убедительно доказывает опыт талантливого чешского режиссера Эмиля Радока, окрещенный им «Laterna magica» («Волшебный фонарь»), впервые показанный в павильоне Чехословакии на Брюссельской выставке 1958 года и ныне регулярно демонстрирующийся в Праге.

Это смелый и изобретательный монтаж кинематографического изображения различных форматов и фактур с живыми актерами, однако принципиально отличающийся от уже известных нам театральных экспериментов.

В постановках Э. Пискатора и Вс. Мейерхольда (так же как и в опытах автора этих строк и реж. В. Плучека при сценической трактовке пьес В. Маяковского) экранное изображение, являясь составной частью спектакля, занимало подчиненное положение, в работе же Радока оно служит доминантой, определяя ритм и построение всего зрелища.

Эмиль Радок свободно перебрасывает человека на экран и обратно на сценическую площадку, разнообразно пользует все приемы симультанного действия, играет на клавиатуре масштабов, контрастно сопоставляя крупные и дальние планы (монтируя, например, «живой» оркестр национальных инструментов на фоне экранной «фрески», демонстрирующей серию крупных планов ног и корпуса танцовщиков), применяет маленький квадратный экран как музыкальный ключ или литературный эпиграф к действию, смешивает фактуру цветного фильма с черно-белым, кинетическое изображение со статическим диапозитивом (в фрагменте, посвященном теме борьбы за мир) — причем все это не ради чисто формального абстрактного экспериментаторства, а для создания синтетического образа, выражающего расцвет социалистической Чехословакии.

В тот момент, когда пишутся эти строки, советские зрители могут посетить уже и новый вид кинозрелища — циркораму или кинопанораму,— от

которой также нельзя отмахнуться, ибо, будучи еще сегодня технически незавершенной, все же, несомненно, и она таит в себе новые выразительные средства, и надо лишь пожелать, чтобы наша теория и творческая практика не отставали от так быстро шагающей вперед кинотехники.

Предлагаемая вниманию читателя книга не затрагивает всех этих вопросов, а является лишь полезным справочником, пособием, обобщающим практический опыт прошлых лет. Большего и не следует от нее ожидать.

Однако нам, советским кинематографистам, следует стремиться к дальнейшему развитию и обогащению теории монтажа, не забывая то его основное определение, которое дал Эйзенштейн в своей статье «Монтаж 1938», остающееся верным и на сегодняшний день:

«Следовало больше заняться вопросом самой природы этого объединяющего начала. Того именно начала, которое для каждой вещи в равной мере родит как содержание кадра, так и то содержание, которое раскрывается через то или иное сопоставление этих кадров.

...При таком рассмотрении монтажа как кадры, так и их сопоставления оказываются в правильном взаимоотношении. Мало того, сама природа монтажа не только не отрывается от принципов реалистического письма фильма, но действует как одно из наиболее последовательных и закономерных средств реалистического раскрытия содержания.

Действительно, что мы имеем при таком понимании монтажа? В этом случае каждый монтажный кусок существует уже не как нечто безотносительное, а являет собой некое частное изображение единой общей темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски. Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое, а именно — в тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему» *.

Вот эту силу образного воздействия монтажного мышления, вырастающего из целенаправленного мировоззрения революционного художника, и недооценили авторы книги. Советским кинематографистам надлежит острее и смелее атаковать именно в этом главном направлении те новые проблемы монтажа, которые поставила перед ними так рванувшаяся вперед отечественная и зарубежная кинотехника.

Сергей Юткевич

* С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, „Искусство", 1956, стр. 255.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В Англии нет учебного заведения, где будущие кинематографисты могли бы изучать различные области киноискусства и совершенствовать свои знания.

Обучение новых кадров кинематографистов не входит также в задачи Британской Киноакадемии. В распоряжении тех, кто имеет возможность восполнить этот пробел, занимаясь самостоятельно, имеются отличные библиотеки и фильмотеки Британского киноинститута.

Члены Совета Британской Киноакадемии изучили литературу по вопросам кинематографии и поставили перед собой задачу осветить те из них, которые не отражены в существующих учебниках. Мы установили, что такие вопросы, как звукозапись, работа в кино художника и сценариста и даже вопросы кинорежиссуры, были достаточно подробно изложены в литературе, но нигде не встречалось объективного анализа ведущей роли монтажера в процессе создания кинофильма. Вопросы киномонтажа разбирались только в теоретических трудах Эйзенштейна, Пудовкина и других режиссеров и только во взаимосвязи с теми жанрами кинематографии, в которых они работали.

Для того чтобы заполнить этот пробел, мы обратились за помощью к членам нашей Академии, имеющим опыт практической работы по монтажу кинофильмов. Среди них нашлось девять человек, выразивших желание объединить свои знания, накопленные в процессе работы в различных кинематографических жанрах для объективного освещения вопросов киномонтажа.

Составление этой книги было поручено не специалисту-монтажеру, поскольку он мог бы оказаться пристрастным к той области монтажа, в которой он работает, а кинематографисту, обладающему способностью крити-

чески разобраться в лабиринте материала, до этого почти не освещенного в литературе.

В течение долгих месяцев напряженной работы Карел Рейсц кропотливо отбирал нужный материал из всего, что рассказывали ему о своих методах монтажа режиссеры и монтажеры. Он просмотрел огромное количество кинофильмов в поисках характерных эпизодов, затем детально изучил отобранные эпизоды с помощью мовиолы, отмечая каждую деталь и замеряя каждый фут.

В результате содружества нескольких энтузиастов была создана книга о монтаже кинофильма, состоящая из трех разделов. Первый и третий разделы посвящены общим вопросам, второй раздел знакомит с практическими приемами монтажа. В основе его лежит практический опыт известных мастеров кино, подкрепленный соответствующим теоретическим анализом.

Таким образом, всю книгу в целом можно рассматривать как сборник статей различных авторов по вопросам монтажа кинофильмов, объединенный прологом и эпилогом — в виде первого и третьего разделов.

* *
*

Теперь несколько слов о понятиях *монтаж* и *монтажер*.

В монтаже фильма принимает участие ряд лиц: сценарист, режиссер, монтажер изображения, монтажер фонограммы и т. д. До сих пор еще не делалось попыток разграничить их функции. Когда говорят о *монтажере*, это вовсе не значит, что речь идет о человеке, работающем в монтажной. Это понятие относится к лицу, несущему ответственность за ту или иную форму монтажа кинофильма.

Наша книга посвящена не столько специфической работе монтажера, сколько процессу *монтажа*, что охватывает значительно более широкое поле деятельности.

* *
*

Я хочу подчеркнуть, что мы не стремились создать книгу о *теории* монтажа. Для нас, девяти режиссеров, работающих по своему призванию в различных жанрах киноискусства, подобная задача была бы невыполнимой, тем более что некоторые из нас не придают решающего значения вопросам теории. Как я уже упоминал, мы пришли к выводу, что наше сотрудничество даст наиболее эффективные результаты, если каждому специалисту в том или ином жанре кино будет поручено редактирование соответствующей главы. Раздел второй, являющийся основным разделом книги, состоит из практических примеров с последующим анализом их режиссерами или монтажерами, создавшими эти фильмы. Выводы, вытекающие из этого анализа, суммируются в третьем разделе.

Разбивая второй раздел на отдельные главы, мы учитывали, что это расчленение будет неизбежно носить несколько условный характер. Невозможно разделить весь комплекс вопросов, связанных с киномонтажом, на ряд самостоятельных разделов в соответствии с тем или иным жанром фильма, что и не входило в наши задачи. Выбирая заголовки для отдельных глав, мы руководствовались не столько делением на различные жанры, сколько объединением общих проблем монтажа.

Например, четкое изложение показываемого на экране материала желательно во всех случаях, но мы решили, что эту проблему целесообразнее обсудить в главе «Учебный фильм», поскольку для учебных фильмов четкость изложения материала имеет первостепенное значение. Точно так же глава «Кинохроника» посвящена в основном проблемам монтажа хроникального материала, а в главе «Эпизоды, построенные на диалоге» анализируются вопросы ритма.

Мы надеемся, что выбранная нами система будет способствовать всестороннему освещению вопросов монтажа. Мы позволили себе некоторую свободу в подборе практических примеров. Главы неравномерны по своему объему, потому что одни проблемы монтажа более сложны, чем другие, а следовательно, роль монтажа более значительна, скажем, в «монтажном» фильме, чем в хроникальном.

В некоторых случаях проблемы монтажа носят настолько индивидуальный характер, что мы сочли наиболее целесообразным предоставить возможность самим монтажерам анализировать свою работу. В других случаях, где допустим более обобщенный анализ, комментарии включены в текст книги. Такой индивидуальный подход к материалу объясняется различным характером его.

Я хочу также дать краткие пояснения в отношении приводимых нами примеров. Все они (если нет особых оговорок) представлены в форме монтажных записей, а не взяты из сценариев. При их отборе мы стремились показать типичные образцы монтажных построений в фильмах, получивших широкую известность.

Авторы не дают оценку тем фильмам, которые они анализируют, приводя их лишь в качестве примеров — положительных или отрицательных,— необходимых для подкрепления изложенных нами положений.

Я уже говорил о решающей роли монтажа в процессе создания кинофильмов. Тот, кто знаком с техникой монтажа, может оценить значение монтажа не только для искусства кино, но и для его экономики.

Октябрь 1952 г.

Торолд Диккинсон,
Британская Киноакадемия

ОТ АВТОРА

На страницах этой книги обобщены практический опыт и суждения членов комитета Британской Киноакадемии, которым была поручена подготовка этой книги к выпуску.

Каждый из членов комитета представил следующий материал: Реджинальд Бэк — о ранних периодах монтажа; Рой Баултинг — материал второй главы и эпизод из фильма «Скала в Брайтоне»; Сидней Кол — главы, посвященные истории и теории монтажа и главу о монтаже комедийных эпизодов; Джек Хэррис — главу о монтаже эпизодов с быстро развивающимся действием и эпизоды из фильмов «Большие ожидания» и «Жил однажды веселый жулик»; Роберт Хэмер — материал по истории кино; Дэвид Лин — анализ эпизодов, построенных на диалоге, и эпизоды из фильмов «Большие ожидания» и «Пламенные друзья»; Эрнест Линдгрен — главы об истории и теории монтажа (он также дал разрешение положить в основу теоретических дискуссий материал из его книги «Искусство кино» и использовать многие из употребляемых им терминов); Гарри Миллер представил материал о монтаже звуковых фильмов и эпизод из фильма «Вышедший из игры»; Бэзил Райт — о монтаже документальных фильмов и эпизоды из фильмов «Ночная почта», «Дневник для Тимоти» и «Песнь о Цейлоне»; Торолд Диккинсон в качестве председателя комитета участвовал в редактировании всей книги.

Кроме того, помощь комитету оказали: Джоффрей Фут дал анализ эпизода из фильма «Пламенные друзья» и много ценных пояснений по слож-

вой процедуре монтажа; Р. К. Нейльсон Бэкстер редактировал главы об учебных фильмах; Ч. Т. Кэммингс и П. Роупер представили материал о хроникальных фильмах; Джек Хоуэллс и Питер Бэйлис затратили со мной немало времени на отбор отрывков из фильма «Мирные годы»; они принимали также участие в подготовке к печати материалов книги; Поль Рота дал консультацию по фильму «Мир богат»; Вольфганг Вильгельм консультировал анализ диалогов в сценариях; Дж. Б. Хомс рассказал о своей работе по фильму «Торговые моряки» и, наконец, Р. К. Макнаутон представил анализ и монтажную запись эпизодов из фильмов «Торговые моряки» и «Ночная почта».

Из США мы получили консультацию от Виолы Лоуренс по фильму «Леди из Шанхая» и от Джемса Ньюкома — по фильму «Возвращение Топпера». Мы полностью напечатали полученное от Элен ван Донген подробное описание монтажа фильма «Луизианская повесть». Пожалуй, это был наиболее ценный вклад. Д-р Рашель Лоу уделила много времени на беседы с нами, сообщив много ценных сведений об истории кино, а Джулия Коппард участвовала в подготовке рукописи. Д-р Роджер Мэнвилл из Британской Киноакадемии и А. Кращна Краусс оказали нам терпеливую помощь.

Я также хочу выразить благодарность мисс Норе Трэйлен и м-ру Харальду Брауну из Британского киноинститута за их большую помощь в работе по подготовке иллюстраций для книги; сотрудникам каталога Национальной фильмотеки за предоставленную мне возможность пользоваться мовиолой фильмотеки, кинофирмам, разрешившим мне использовать фотоснимки и привести некоторые диалоги из фильмов, в частности, фирмам: «Ассошиэйтед Бритиш Пикчер корпорэйшен» (фильмы «Скала в Брайтоне» и «Пиковая дама»), «Ассошиэйтед Бритиш Патэ» (фильм «Мирные годы»), Центральному информационному бюро (фильмы «Дневник для Тимоти», «Торговые моряки», «Ночная почта», «Мир богат»), фирме «Колэмбия Пикчерс корпорэйшен» (фильм «Леди из Шанхая»), Генеральной организации кинопроката (фильмы «Большие ожидания», «Обнаженный город», «Вышедший из игры», «Пламенные друзья», «Жил однажды веселый жулик»); фирме «Лондон фильмс» (фильм «Луизианская повесть»), Министерству образования (фильм «Процесс стального литья в Вильсоне»), фирме «РКО-Радио Пикчерс» (фильм «Гражданин Кэйн»), студии Хол Роуча (фильм «Возвращение Топпера»), фирме «Шелл фильм Юнит» (фильм «Гидравлика») и фирме «Уорнер Бразерс» (фильм «Веревка»).

Приношу благодарность авторам и издателям, позволившим мне привести выдержки из их трудов и изданий: издательству Аллен и Унвин (Э. Линдгрен, «Искусство кино», 1948), издательствам Фабер и Фабер (Поль Рота, «Документальный фильм», 1936; Сергей М. Эйзенштейн, «Чувство кино», 1943); Дэннису Добсону (Сергей М. Эйзенштейн, «Форма кино», 1951), Джорджу Ньюнсу (В. И. Пудовкин, «Техника киноискусства», 1933), Харкоурту, Брэйсу и Ко (Льюис Джекобс, «Подъем американского кино», 1939), Британскому киноинституту (Сидней Кол, «Киномонтаж», 1944), сэру Исааку Питмену и сыновьям (Кен Кэмерон, «Звук и документальный фильм», 1947).

Карел Рейсц

РАЗДЕЛ
ПЕРВЫЙ

История монтажа

ГЛАВА ПЕРВАЯ

МОНТАЖ НЕМОГО ФИЛЬМА

«Я снова повторяю, что монтаж — это творческая сила кинематографической реальности и что природа предоставляет лишь сырой материал, с которым он работает. Вот точное определение связи между действительностью и кинематографом» *.

Это смелое заявление было сделано в 1928 году одним из выдающихся режиссеров немого кино.

Основываясь на анализе фильмов, поставленных в течение тридцати лет существования кино и на своем опыте режиссерской работы, Пудовкин пришел к выводу, что процесс монтажа — подбор сцен, ритм и монтажное построение сюжета — является решающим творческим процессом в производстве кинофильмов. В наши дни трудно было бы сделать подобное заявление.

Современные создатели кинофильмов выделяют значение других элементов фильма, главным образом игры актеров и диалога, поднимая их до такого уровня, который несовместим с заявлением Пудовкина.

С появлением звука в кино большинство кинорежиссеров стало пренебрегать традицией выразительного зрительного сопоставления, являющегося характерной чертой лучших немых фильмов. Одна из главных задач настоящей книги — опровержение подобного пренебрежения, нанесшего значительный ущерб киноискусству.

Между тем история немого кино полностью подтверждает справедливость высказываний Пудовкина.

Развитие выразительности киноповествования, начиная с примитивных фильмов братьев Люмьер и кончая изощренными сюжетами конца двадцатых годов, явилось результатом совершенствования техники киномонтажа.

---

* Film Technique by V. I. Pudovkin, Newnes, 1929, p. 16.

Пудовкин в 1928 году мог выражать в своих фильмах значительно более сложные идеи и чувства, чем братья Люмьер тридцатью годами раньше, именно благодаря тому, что он овладел приемами монтажа, позволяющими ему осуществлять свои творческие замыслы.

История немого кино настолько хорошо освещена в литературе, что нет необходимости возвращаться к перечислению точных исторических событий, знаменующих развитие киноискусства этого периода. Когда впервые появился тот или иной прием монтажа и кому принадлежит приоритет его применения — этим вопросом занимаются историки кино. Нас же интересуют вопросы значения новых форм монтажа, предпосылки для их развития и их актуальность в свете современности.

Приводимый нами краткий исторический обзор направлен отнюдь не на подытоживание трудов историков. Он служит лишь логической отправной точкой для изучения искусства монтажа кинофильма.

ПОЯВЛЕНИЕ ПЕРВЫХ СЮЖЕТОВ В КИНО

Для съемки своих первых фильмов братья Люмьер пользовались очень простым приемом. Они выбирали кажущиеся им интересными объекты, устанавливали перед ними киноаппарат и снимали до тех пор, пока не кончалась кинопленка. Любое повседневное событие — ребенок за обеденным столом, судно, покидающее порт,— все это служило подходящим сюжетом для показа событий в движении. Киносъемочная камера была для них фиксирующим инструментом. Преимущество ее перед фотоаппаратом заключалось лишь в том, что она могла снимать движение. Судно, покидающее порт, можно было бы с таким же успехом снять фотоаппаратом.

Хотя большинство фильмов Люмьера снималось без всяких репетиций, фиксируя подлинные сцены из жизни, один из ранних фильмов — «Политый поливальщик» — уже показывает попытки создания какого-то сюжета. В этом фильме Люмьер впервые снял срепетированную комическую сцену, которую он сам инсценировал: маленький мальчик наступает ногой на резиновый шланг, которым садовник поливает цветы. Поливальщик, удивленный тем, что вода исчезла, заглядывает внутрь шланга. В этот момент мальчик снимает ногу со шланга, и струя воды окатывает садовника. Здесь не только факт движения, но и сам сюжет сценки направлены на то, чтобы вызвать интерес у зрителя.

Фильмы Жоржа Мельеса запомнились нам главным образом своими изобретательными трюками и наивной прелестью. Однако в то время они знаменовали значительный шаг вперед в развитии кино, расширив границы киноповествования переменой точки зрения камеры.

Вторым «большим» фильмом Мельеса была «Золушка» (1899). Длина этого фильма 125 метров (тогда как фильмы Люмьера были не длиннее

15 метров), причем фильм состоял из двадцати «живых картин»: 1) Золушка в кухне; 2) Фея, мыши и лакеи; 3) Превращение крысы... 20) Торжество Золушки *.

Каждая из этих «живых картин» была сходна по своему характеру с фильмом Люмьера «Политый поливальщик», где несложный сюжет был заранее обдуман и зафиксирован на пленку с одной точки. Различие заключалось в том, что братья Люмьер ограничились съемкой коротких, односложных событий, тогда как Мельес сделал попытку раскрыть сюжет фильма в нескольких сценах. Смысловая связь между отдельными сценами осуществлялась сюжетной линией «Золушки». Эти двадцать сцен, напоминающие скорее серию диапозитивов, были объединены в одно смысловое целое центральным действующим лицом — Золушкой, раскрывая в результате сюжет фильма более сложным приемом, чем фильмы, снятые с одной точки камеры.

Ограниченные возможности «Золушки», как и большинства последующих фильмов Мельеса, можно сравнить с условностями театральных спектаклей: каждая сцена, напоминающая акт в театральной пьесе, показана на одном фоне и разобщена во времени и пространстве. Камера никогда не следует за событиями, переходя из одного места действия в другое. Она остается неподвижной, находясь на некотором расстоянии от актеров, подобно зрителю, сидящему в партере, и снимая всегда с одной точки. В «Золушке» сохранена лишь сюжетная последовательность при отсутствии непрерывности движения от кадра к кадру и временно́й связи между последовательными сценами.

В то время как Мельес продолжал из года в год выпускать все более изощренные фильмы по образцу театрализованной феерии «Золушки», некоторые из его современников начали развивать искусство кино в совершенно иных направлениях.

В 1902 году американец Эдвин С. Портер, один из первых операторов Эдисона, поставил фильм «Жизнь американского пожарного». Взгляды Портера на постановку фильмов резко расходились с существовавшей в то время практикой.

Льюис Джекобс пишет о Портере в своей книге «Подъем американского кино»:

«Портер выискивал на складе старых фильмов Эдисона подходящий материал для построения сюжета. Он нашел множество эпизодов, показывающих работу пожарных команд. Учитывая популярность пожарных, их блестящую форму и стремительные действия, Портер решил избрать деятельность пожарников темой для своего фильма. Однако ему нужна была какая-нибудь центральная идея или происшествие, вокруг которого он мог бы построить сцены работы пожарных... и вот он состряпал

---

* Фильмография творчества Жоржа Мельеса.
George Sadoul. The British Film Institute, 1947.

сенсационный сюжет: мать и ребенок находятся в охваченном пожаром здании. В последнюю минуту пожарные обнаруживают и спасают их» *.

Решение Портера построить сюжет фильма на старом, уже использованном в кино материале было беспрецедентным. Принцип Портера заключался в том, чтобы показывать действие не изолированно, а в последовательной связи с другими сценами повествования.

Описание последнего эпизода фильма «Жизнь американского пожарного» служит достаточно наглядной иллюстрацией революционно нового метода построения сюжета.

Сцена 7. Прибытие на пожар.

В этой замечательной сцене мы показываем всю пожарную команду... прибывшую на место пожара. Пылающее здание находится в центре кадра, на переднем плане. Справа, на заднем плане, виднеется приближающаяся с большой скоростью пожарная команда. По прибытии пожарных со всеми принадлежностями для тушения пожара машины расставляются по местам, быстро извлекаются шланги, к окнам приставляются пожарные лестницы, и на горящее здание устремляются струи воды. В этот напряженный момент наступает кульминация.

Мы переходим наплывом к кадрам внутри здания, показывая спальню, где находятся задыхающиеся от огня и дыма мать с ребенком. Женщина мечется по комнате, пытаясь выбежать, затем в отчаянии распахивает окно и взывает о помощи к стоящей внизу толпе. Задохнувшись от дыма, она падает на кровать.

В этот момент могучий герой-пожарный выбивает дверь топором. Ворвавшись в комнату, пожарный срывает с окна горящие занавеси, выбивает оконную раму и дает команду своим товарищам взобраться вверх по пожарной лестнице. Сразу появляется лестница, пожарный поднимает бесчувственную женщину, кладет ее на плечи, как ребенка, и быстро спускается вниз.

Снова наплыв, и зритель видит горящее здание снаружи. Очнувшаяся, полураздетая мать в отчаянии бросается на колени, умоляя пожарных спасти ее ребенка. Добровольцам предлагается проникнуть в горящее здание. Пожарный, спасший мать, вызывается спасти и ребенка. Он получает разрешение. Не колеблясь, взбегает он наверх по лестнице и через окно устремляется в комнату. После напряженного ожидания, когда уже начинает казаться, что пожарный задохнулся в дыму, он появляется в окне с ребенком на руках и благополучно спускается на землю. Увидев мать, ребенок бросается к ней в объятия, мать прижимает его, и этой трогательной и чрезвычайно жизненной сценой заканчивается фильм **.

События, ведущие к нарастанию напряженности в фильме «Жизнь американского пожарного», преподносятся зрителю в три приема. Драматическая ситуация раскрывается с первого же кадра, но не разрешается до конца фильма. Действие последовательно переходит из кадра в кадр, создавая впечатление непрерывности повествования.

Вместо того чтобы разбить действие на три отдельных эпизода, объединенных надписями, что, по-видимому, сделал бы Мельес, Портер просто объ-

---

* The Rise of the American Film by Lewis Jacobs. Harcourt, Brace and Co, New York, 1939, p. 37.

** Там же, стр. 40.

Отрывок взят из каталога Эдисона 1903 г.

единил их. В результате зрителю казалось, что он наблюдает одно непрерывно развивающееся событие. Прибегнув к такому приему, Портер смог показать длинный, сложный по своему построению сюжет, отказавшись от системы Мельеса, основанной на показе отрывочных сцен, снятых с одной точки.

Однако преимущества метода Портера заключаются не только в достижении плавности повествования. Главное его достоинство — это почти неограниченная свобода показа движения, которую он обеспечивает режиссеру, получившему возможность разбивать повествование на небольшие смысловые куски. При показе кульминационного момента в фильме «Жизнь американского пожарного» Портер объединил два до сего времени совершенно разобщенных приема постановки фильма: он соединил натурную хроникальную сцену с игровой, снятой в павильоне, не прерывая этим нити повествования.

Не менее важной заслугой Портера следует считать то, что режиссер смог донести до зрителя чувство времени.

В первом кадре фильма «Жизнь американского пожарного» зритель видит спящего на стуле пожарного, которому снятся оставшиеся в горящем доме женщина с ребенком. (Сновидение пожарного показано в одном из углов того же кадра в особой рамке.) Следующая сцена показывает начало пожарной тревоги, затем следуют четыре плана пожарных, спешащих к месту пожара. Все это завершается кульминационными сценами, уже описанными выше. Повествование, охватывающее довольно длительный период времени, сжато до пределов одночастного ролика, сохраняя тем не менее свою последовательность. Это достигнуто отбором наиболее значительных моментов повествования, объединенных для создания четкого, логически развивающегося сюжета. Портер продемонстрировал, что отдельные кадры, заключающие в себе незавершенное действие, являются элементами, из которых создается фильм. Тем самым он установил основные принципы монтажа.

В своем следующем значительном фильме — «Большое ограбление поезда» (1903) — Портер более уверенно пользуется открытыми им приемами монтажа, вводя даже параллельное действие, чего не было в его первом фильме.

Сцена 9. (Натура.) Живописная долина. Грабители спускаются с холма, пересекают узкий ручеек, вскакивают на лошадей и скачут в глубь прерий.

Сцена 10. (Павильон.) Телеграф. Телеграфист лежит связанный с кляпом во рту.

Затем, с трудом поднявшись на ноги и опираясь на стол, он подбородком выстукивает телеграмму с призывом о помощи и падает без чувств от чрезмерного напряжения.

В этот момент входит его маленькая дочка, которая принесла ему обед. Она перерезает веревки и выплескивает стакан воды на лицо телеграфиста. Очнувшись и вспомнив о совершенном ограблении, телеграфист бежит, чтобы поднять тревогу.

Сцена 11. (Павильон.) Один из типичных кабачков Дальнего Запада.

Много мужчин и женщин, танцующих быструю кадриль. Присутствующие, быстро распознав новичка, выталкивают его на середину зала и заставляют плясать джигу, а стоящие поблизости мужчины развлекаются тем, что стреляют из ружей

почти ему под ноги. Внезапно распахивается дверь, и в комнату вбегает полумертвый от страха телеграфист. Танец прерывается. Мужчины хватают винтовки и поспешно выбегают из кабачка *.

Наиболее характерной особенностью приведенного отрывка является отсутствие ограничений в движении. Сцена 9, показывающая удирающих бандитов, переносит нас из одного места действия в другое (сцена 10) — в контору телеграфиста (которого грабители связали в первой сцене), беспомощно лежащего на полу.

Между этими двумя сценами нет прямой логической связи: сцена 10 не продолжает действия, начавшегося в сцене 9. Два события, показанные в сцене 9 и 10, происходят параллельно и связаны между собой сюжетной последовательностью.

Этот прием является уже значительным шагом вперед по сравнению с примитивным методом повествования в фильме «Жизнь американского пожарного». Портер совершенствовал этот прием показом параллельного действия в последующих фильмах, но полностью возможности параллельного монтажа были раскрыты лишь с приходом в кино Д. У. Гриффита.

ГРИФФИТ: ДРАМАТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Разработав примитивный метод последовательности повествования, Эдвин С. Портер продемонстрировал, каким путем можно средствами кино показать развитие сюжета. Однако его творческие приемы весьма ограничены. События в его фильмах показаны однообразно из-за того, что каждый объект снимался на одном и том же расстоянии от камеры. В то время режиссер не владел еще приемами, которые помогали бы ему выделять определенный момент его повествования. Драматическая насыщенность фильма определялась исключительно мимикой актеров.

Попробуем проанализировать отрывок из фильма Д. У. Гриффита «Рождение нации», поставленного через двенадцать лет после появления «Большого ограбления поезда».

Сравнение методов, использованных в этих фильмах, показывает, как Гриффит сумел превратить примитивные приемы развития сюжета, примененные Портером, в искусное орудие, позволяющее ему создавать драматическое напряжение и управлять им.

«РОЖДЕНИЕ НАЦИИ»

Отрывок из шестой части: Убийство Линкольна.

Надпись: «И тогда, когда страшные дни миновали и недалеким стало целительное время мира... наступил роковой вечер 14 апреля 1865 года».

---

* The Rise of the American Film by Lewis Jacobs. Harcourt, Brace and Co, New York, 1939, p. 45.

Отрывок взят из каталога Эдисона 1904 г.

Затем следует короткая сцена, в которой Бэнджамин Кэмерон (Генри Б. Уолтхолл) заходит за Эльзи Стонмэн (Лилиан Гиш) и они вместе идут в театр на торжественный спектакль, где должен присутствовать президент Линкольн.

Спектакль уже начался.

Надпись: *Время: 8.30.*
Прибытие президента.

1. Общий план. Линкольн и его спутники поднимаются один за другим по театральной лестнице и направляются к ложе президента. Впереди идет телохранитель Линкольна. Президент идет последним. 7 фт. *
2. Ложа президента с точки зрения зрительного зала.
   В ложе появляются спутники президента. 4 фт.
3. Общий план. Президент Линкольн стоит у ложи и отдает шляпу служителю. 3 фт.
4. Ложа президента (как в кадре 2).
   Линкольн появляется в ложе. 5 фт.
5. Средний план. Эльзи Стонмэн и Бэн Кэмерон в зрительном зале. Они смотрят в направлении ложи Линкольна, затем вскакивают с мест и начинают аплодировать. 7 фт.
6. Снято с точки задних рядов зрительного зала в направлении сцены.
   Ложа президента находится справа. На переднем плане, спиной к камере, стоят зрители, аплодируя президенту. 8 фт.
7. Ложа президента (как в кадре 4). Президент Линкольн и миссис Линкольн раскланиваются со зрителями. 5 фт.
8. Как в кадре 6. 3 фт.
9. Ложа президента (как в кадре 7). Президент раскланивается и садится. 5 фт.

   Надпись: *Телохранитель президента Линкольна занимает свой пост у дверей ложи.*

10. Общий план. Телохранитель президента выходит из ложи в коридор. Он садится и нетерпеливо потирает колени. 10 фт.
11. Снято с точки задних рядов зрительного зала в направлении сцены. Идет спектакль. 5 фт.
12. Ложа президента (как в кадре 9).
    Линкольн берет руку жены. Он с удовольствием смотрит спектакль. 9 фт.
13. Как в кадре 11. Зрители перестают аплодировать. 4 фт.
14. Более крупный план сцены.

    Спектакль продолжается. 10 фт.

    Надпись: *Телохранитель Линкольна оставляет свой пост, чтобы посмотреть спектакль.*

15. Общий план телохранителя (как в кадре 10). Ему явно наскучило ожидание. 5 фт.
16. Крупный план сцены (как в кадре 14). 2 фт.
17. Общий план телохранителя (как в кадре 15). Он встает, отодвигая стул к боковой двери. 7 фт.
18. Как в кадре 6. Снято в направлении ложи, соседней с ложей Линкольна. Телохранитель заходит в ложу и садится. 3 фт.
19. В круглом каше мы видим более крупным планом повторение кадра 18: телохранитель Линкольна занимает место в ложе. 5 фт.

    Надпись: *Время: 10.30.*

---

* Длина каждого кадра обозначена в футах (1 фт = 0,30 *см*). В немом кино скорость проекции равна 1 футу в секунду. В звуковом кино скорость проекции равна 1 футу в 2/3 секунды.

20. Общий вид зрительного зала с точки задних рядов.
Диагональное каше прикрывает все, кроме ложи президента. 5 фт.
21. Средний план. Эльзи и Бэн. Эльзи указывает на что-то в направлении ложи Линкольна. 6 фт.
Надпись: *Джон Вилькс Бут.*
22. В круглом каше видны голова и плечи Джона Вилькса Бута. 3 фт.
23. Как в кадре 21. Эльзи снова с радостным видом смотрит на сцену. 6 фт.
24. Джон Бут (как в кадре 22). 2,5 фт.
25. Крупный план ложи Линкольна. 5 фт.
26. Джон Бут (как в кадре 22). 4 фт.
27. Крупный план сцены (как в кадре 14). 4 фт.
28. Крупный план ложи (как в кадре 25). Линкольн с одобрительной улыбкой смотрит спектакль. Внезапно его плечи зябко вздрагивают и он начинает надевать пальто. 8 фт.
29. Джон Бут (как в кадре 22). Он поднимает голову, встает со стула. 4 фт.
30. Продолжение кадра 28. Линкольн кончает надевать пальто. 6 фт.
31. Зрительный зал с точки зрения задних рядов (как в кадре 20). Каше расширяется, показывая весь зрительный зал. 4 фт.
32. Крупный план. Телохранитель с интересом смотрит спектакль (как в кадре 19, но в круглом каше). 1,5 фт.
33. Общий план. Джон Бут входит в дверь в конце коридора, ведущего к ложе Линкольна, наклоняется и заглядывает сквозь замочную скважину в ложу президента; затем вытаскивает револьвер, готовясь совершить убийство. 14 фт.
34. Крупный план. Револьвер. 3 фт.
35. Продолжение кадра 33. Бут подходит к двери ложи президента, с некоторым трудом открывает ее и заходит в ложу. 8 фт.
36. Крупный план ложи Линкольна (как в кадре 25). Бут появляется позади Линкольна. 5 фт.
37. Сцена (как в кадре 14). Идет спектакль. 4 фт.
38. Как в кадре 36.
Бут стреляет в спину президенту. Линкольн падает.
Бут взбирается на карниз ложи и прыгает на сцену. 5 фт.
39. Дальний общий план. Бут на сцене. 3 фт.

Содержание этого эпизода несложное: президент Линкольн был убит в театре в тот момент, когда его телохранитель неосторожно оставил свой пост. Во времена Портера подобный эпизод был бы передан несколькими кадрами, и это вполне удовлетворило бы зрителя. Однако Гриффит стремился не к простому изложению содержания. Он построил сцену вокруг четырех различных групп людей, участвующих в эпизоде: Линкольн и его спутники, включая телохранителя, Эльзи Стонмэн и Бэн Кэмерон, убийца Бут и актеры, играющие в спектакле. Монтажная переброска от одной группы людей к другой логически оправдана, поскольку все они являются участниками эпизода.

Таким образом, несмотря на то, что основное повествование (касающееся только Линкольна, телохранителя и Бута) несколько раз прерывается для раскрытия сопутствующих событий, последовательность его сохраняется,

не нарушая принципа плавности повествования, примененного Портером в его фильмах.

Однако Портером и Гриффитом руководили совершенно различные мотивы, когда они разбивали действие в фильме на короткие фрагменты.

Портер пользовался монтажными переходами от одного плана к другому из чисто технических соображений, поскольку ему не удавалось вместить в один кадр все события, которые он хотел показать. В повествовании Гриффита действие лишь в редких случаях переходит из одного кадра в другой. Точка зрения кинокамеры меняется не по техническим, а по драматургическим соображениям, для того чтобы показать зрителю новую деталь эпизода, имеющую в данный момент существенное значение для развития всего повествования.

Итак, мы видим, что взгляды Гриффита на монтаж резко отличаются от приемов Портера. В приведенном эпизоде из фильма «Рождение нации» напряженность повествования нарастает благодаря наслоению выразительных деталей. Гриффит разбил эпизод на отдельные элементы и затем воссоздал из них всю сцену. Этот метод монтажа имеет двойное преимущество над более примитивным монтажом раннего периода: во-вторых, он дает возможность режиссеру создать чувство глубины в своем повествовании; отдельные детали усиливают выразительность и реальность эпизода и более широко раскрывают его содержание, чего не в состоянии сделать одноплановый кадр.

Во-вторых, режиссеру, владеющему такими приемами, значительно легче управлять реакцией зрителя, поскольку он в любой момент может показать зрителю любую деталь.

Короткий анализ приведенного эпизода из фильма Гриффита дополнит сказанное выше. Первые четырнадцать кадров показывают прибытие Линкольна в театр и прием, оказанный ему присутствующими в театре зрителями.

Следующая затем надпись впервые указывает зрителю на нависшую опасность.

Последующие пять кадров представляют собой интересное сопоставление с примитивным приемом последовательности повествования Портера, поскольку они изображают непрерывность действий одного лица.

Кадр 15 показывает нетерпеливо ожидающего телохранителя.

Затем вместо того, чтобы показать его дальнейшие действия, кадр 16 разъясняет причину его нетерпения: ему хочется смотреть спектакль.

Кадры 17, 18 и 19 показывают, как он встает, подходит к двери, входит в ложу и усаживается там. В этом эпизоде полностью сохранено логическое единство сюжета.

Кадр 17 связан с кадром 18 прямым монтажным переходом, где меняется лишь место действия, когда телохранитель входит в ложу.

Кадры 18 и 19, наоборот, показывают одно и то же действие, усиливая внимание зрителя к нему в кадре 19 детальным показом предыдущего кадра

при помощи более крупного плана. Вполне понятно, что такое монтажное построение сцены понадобилось режиссеру не по техническим причинам, а для усиления эмоционального воздействия на зрителя.

Вторая надпись снова предвещает о надвигающихся событиях. Кадры 20 и 21 показывают ничего не подозревающую публику в зрительном зале.

В последующих кадрах (22—30) неподвижное лицо Джона Вилькса Бута, как бы преследующее зрителя, вмонтировано после каждой детали всего эпизода.

Это сделано для нарастания напряженности, а так же для того, чтобы показать, что никто не замечает Бута, не подозревает в нем будущего убийцу.

Затем, напомнив зрителю, что телохранитель ушел со своего поста (32), повествование снова возвращается к Буту, уже переходящему к действию (33—36).

В этот момент, вместо того чтобы показать убийство президента, Гриффит прерывает действие кадра 36, снятого, быть может, как единый план с кадром 38, чтобы показать зрителю спектакль (37).

Эти два последних монтажных перехода частично иллюстрируют новую систему монтажа, разработанную Гриффитом. Вид сцены в кадре 37 не добавляет ничего нового, поскольку мы уже видели ее в предыдущих кадрах, и вставка сделана исключительно для нагнетания драматичности действия. Напряженность момента поддерживается искусственным путем несколько дольше, косвенно подчеркивая, что Линкольн не подозревает о присутствии Бута.

Мы уже говорили, что приемы монтажа, разработанные Гриффитом, позволили более подробно и более выразительно раскрыть сюжет фильма. Это иллюстрируется двумя примерами в приведенной нами короткой сцене. В кадре 21 Эльзи указывает в направлении ложи Линкольна. В этот момент зрителю кажется, что Эльзи заметила убийцу, но потом это ощущение исчезает. Однако мучительное ощущение неопределенности усиливает напряженность сцены.

И снова моменту убийства предшествует странный жест Линкольна — он поеживается как от сквозняка,— что также как бы предупреждает о надвигающейся катастрофе.

Значение открытия Гриффита заключается в том, что он понял необходимость монтажа каждого эпизода фильма из незаконченных кадров, так как подобное монтажное построение диктуется драматургией фильма. В то время как кинокамера Портера невыразительно фиксировала действие общим планом, Гриффит показал, что камера может играть важную роль в повествовании. Разбивая эпизод на короткие куски и снимая каждый из этих кусков с наиболее интересных точек, Гриффиту удалось из кадра в кадр менять выразительность повествования, управляя таким путем драматической насыщенностью сюжета по мере его развития. В приведенном эпизоде из «Рождения нации» принцип монтажного построения сюжета был использован в виде перекрестного монтажа четырех сюжетных линий.

Другое применение этого принципа мы находим в использовании Гриффитом крупных планов.

С самого начала работы в кино Гриффит увидел, какие ограничения приносит съемка неподвижной кинокамерой, фиксирующей всю сцену с одной точки зрения.

Гриффит понял также, что, выделяя мысли или эмоции героев фильма, следует приблизить кинокамеру к актеру, чтобы зритель мог рассмотреть его лицо. И вот в тот момент, когда эмоциональная реакция актера становилась центром внимания всей сцены, Гриффит переходил от общего плана к более близкому, а затем, когда напряжение спадало, снова возвращался к общему плану.

Мы не будем приводить многочисленные примеры крупных планов Гриффита, поскольку теперь этот монтажный прием всесторонне изучен. Однако напомним, как искусно использовал Гриффит крупный план в сцене суда в фильме «Нетерпимость», где он попеременно показывая крупными планами судорожные движения рук жены подсудимого и ее трагическое лицо... Этого было достаточно, чтобы донести до зрителя мучительное состояние женщины, ожидающей приговора суда над мужем.

Другим монтажным приемом, который ввел Гриффит, был очень дальний план в кадрах, не имевших прямого отношения к сюжету и служивших лишь для обогащения драматургии повествования. Вспомним замечательные панорамные кадры полей сражений в «Рождении нации». Это картина национального бедствия, на фоне которой развивалась история двух семей: Кэмеронов и Стонмэнов. Эти кадры расширили сюжетные рамки фильма, усилив значимость повествования.

Таким же новшеством был прием возвращения действия в прошлое. Здесь Гриффит снова увидел, что поступки действующих лиц можно разъяснить более отчетливо, показав зрителю мысли героев или их воспоминания. Например, в «Нетерпимости» есть сцена, где «Одинокая» хочет впутать «Парня» в убийство «Мушкетера трущоб». Внезапно у нее появляется угрызение совести, когда она вспоминает о том времени, когда «Парень» сделал ей добро. Здесь Гриффит переносит зрителя из настоящего в прошлое и затем снова возвращает к настоящему. Он прибегнул к этому приему для того, чтобы полностью раскрыть идею насыщенной драматизмом сцены.

Новаторство Гриффита оказало большое влияние на кинематографическое искусство. Гриффит уже не испытывал необходимости снимать весь эпизод от начала до конца. В эпизодах погони, которые Портер снял бы с одной точки, Гриффит снимал отдельно преследователя и преследуемого и затем при помощи монтажного построения воссоздал сцену погони. Сцены, которые раньше представляли трудность для съемки, теперь могли быть смонтированы из отдельных кусков: грандиозные батальные сцены, катастрофы, головокружительные погони — все это можно было показать зрителю с помощью монтажа.

Реалистичность сцен штурма Вавилона в «Нетерпимости» достигнута искусным монтажным построением материала.

Вот два последовательно смонтированных кадра: перс, выпускающий стрелу, и житель Вавилона, сраженный этой стрелой и падающий на землю. Эти кадры убедительно раскрывают содержание всей сцены, чего трудно было бы достигнуть одним кадром.

Методы Гриффита облегчили съемку массовых сцен, но вместе с тем они значительно повысили требования к игре актеров. Крупные планы потребовали от актера большего самоконтроля, большей выразительности. Если во времена Портера актерам приходилось утрировать свои жесты, чтобы донести до зрителя смысл происходящего на экране, то, приблизив камеру к актерам, Гриффит тем самым заставил их играть более сдержанно.

Тем не менее главная ответственность за воплощение сцены лежала не на актерах, а на режиссере.

Нарастание напряженности в сцене убийства Линкольна (создаваемое быстрым монтажным переходом к кадру 37) исходит в основном не от актеров, а от умелого монтажного построения сюжета.

Режиссер располагает материал в той последовательности, в какой зритель увидит его на экране, и поэтому он может усиливать или ослаблять эмоциональное воздействие сцены. Сам по себе крупный план уже указывает зрителю на наступление момента большой драматической напряженности. Следовательно, воздействие игры актера на зрителя в значительной степени зависит от выбранной режиссером точки камеры и от монтажного построения сцены.

Точно так же ритмом актерской игры в фильмах Гриффита управляют не сами актеры, а режиссер. Разбивая сцену на отдельные короткие элементы, Гриффит ставит новую задачу перед монтажером: какова должна быть продолжительность того или иного кадра на экране? Анализ приведенной сцены из фильма «Рождение нации» показывает, какую существенную роль может играть ритмическое построение эпизода для его эмоциональной насыщенности. Приближаясь к кульминации, темп монтажа нарастает, нагнетая напряженность.

Знаменитые сцены погони в фильмах Гриффита, показанные приемами параллельного монтажа, стали известны как «гриффитовский прием спасения в последнюю минуту»; их основным достоинством был быстрый темп монтажа, нарастающий с приближением кульминации, создавая впечатление все усиливающейся напряженности.

К сожалению, чрезвычайно трудно анализировать подобные эффекты ритма абстрактно, без ссылки на конкретный фильм, поэтому мы пока упомянем о том, что Гриффит придавал этому приему большое значение.

Более подробно мы вернемся к вопросам темпа и ритма в четырнадцатой главе.

ПУДОВКИН: СТРОЯЩИЙ МОНТАЖ

Гений Д. У. Гриффита был в основном гением рассказчика. Огромной заслугой его следует считать то, что он открыл и применил на практике различные приемы монтажа, позволяющие обогатить и усилить повествовательные возможности кино. Советский режиссер Сергей Эйзенштейн в своей статье «Диккенс, Гриффит и мы» * описывает, каким путем Гриффит стремился воплотить на экране те литературные приемы, которыми пользовались писатели (и особенно Диккенс).

Эйзенштейн указывает, что такие приемы, как перекрестный монтаж, крупные планы, переброска действий и даже наплывы, имеют свои литературные эквиваленты, и заслуга Гриффита лишь в том, что он обнаружил это.

Проводя анализ творческих методов Гриффита, Эйзенштейн говорит о влиянии их на творчество молодых советских режиссеров. Оценивая по заслугам огромное значение первооткрытий Гриффита, советские режиссеры все же считают, что в методах Гриффита имеется один существенный пробел:

> «Параллелизму и чередованию крупных планов Америки (т. е. Гриффита) наше кино противопоставляет единство их в сплаве: монтажный троп.
>
> По теории словесности известно, что «троп есть перенесение слова от собственного значения к несобственному», например острый ум (собственно, острая сабля).
>
> Этого типа монтажных построений не знает гриффитовское кино. У него крупные планы создают атмосферу; обрисовывают характеристики действующих лиц; чередуют в диалоге героев; в погонях преследующих за преследуемыми нагнетают темп. Но везде Гриффит остается на уровне изобразительного и предметного и нигде не старается через сопоставление кадров стать смысловым и образным» **.

Другими словами, в то время как Гриффит довольствовался для своего киноповествования теми монтажными приемами, которые мы встречали в приведенном нами эпизоде из фильма «Рождение нации», молодые советские режиссеры считали, что они должны шагнуть на ступень выше в искусстве овладения киноматериалом. Их поиски были устремлены к тому, чтобы с помощью новых методов монтажа выйти за пределы рассказа в область обобщения метафорического иносказания.

Такая попытка была предпринята Гриффитом в «Нетерпимости». В фильме сплетаются четыре рассказа; каждый из них олицетворяет тему «нетерпимости».

Показывая их параллельно, Гриффит стремился пронизать их центральной идеей фильма. Эйзенштейн соглашается с тем, что эти четыре рассказа показаны интересно, но при этом указывает, что центральную обобщающую идею режиссеру не удалось донести до зрителя из-за ее расплывчато-

---

* Film Form by Sergei Eisenstein, Dobson, 1951.

** Там же, стр. 240.

сти. По мнению Эйзенштейна, неудача Гриффита является результатом неправильного понимания им природы монтажа.

«Отсюда неудача с рефренным повторением кадра, в котором Лилиан Гиш качает колыбель.

Перевод вдохновившего Гриффита отрывка Уолта Уитмена
«...бесконечно качается колыбель,
соединяющая Настоящее и Будущее»
не в строй, не в гармоническую повторность монтажного выражения, а в отдельную картинку, привел к тому, что колыбель никак не могла абстрагироваться в образ вечнозарождающихся эпох и неминуемо так и оставалась бытовой колыбелью, вызывая насмешки, удивление или досаду у зрителя» *.

В заключение Эйзенштейн говорит, что если обобщенные идеи, подобные тем, которые Гриффит пытался выразить в «Нетерпимости», нужно было бы выразить средствами кино, для этого потребовались бы совершенно новые методы монтажа.

Эйзенштейн понял, что именно эта задача стояла перед молодыми советскими режиссерами.

Для того чтобы понять, какой вклад в развитие искусства кино внесли первые советские режиссеры, нужно иметь некоторое представление о состоянии советской кинопромышленности в период немого кино.

Эйзенштейн рассказывает, как он и его коллеги, пришедшие работать в кино, обнаружили там почти полное отсутствие национальных традиций. Дореволюционные фильмы, выпущенные в России, представляли собой низкопробные коммерческие скороспелки. Их примитивность была чужда молодым революционным режиссерам, считавшим, что в их задачи входило просвещение и пропаганда, а не простое развлекательство. Перед ними стояли две задачи: использование кино как средства для просвещения масс в вопросах истории и теории политического движения в стране и подготовка молодых кадров творческих работников кино.

Эти задачи дали плодотворные результаты. Во-первых, молодые режиссеры встали на путь исканий новых способов для выражения политических идей языком кино.

Во-вторых, они продолжали развивать теорию кино, чего никогда не пытался делать Гриффит, действовавший почти интуитивно.

Теоретические труды советских режиссеров легли в основу двух различных школ: представителями первой из них являются Пудовкин и Кулешов, взгляды которых кратко изложены в книге Пудовкина «Техника киноискусства». Представителем другой — менее стройной и систематизированной — является Эйзенштейн. Теоретические положения Пудовкина представляют собой в значительной мере совершенствования методов Гриффита. В тех случаях, когда Гриффит довольствовался практическим разрешением проблемы на месте, Пудовкин создавал теорию монтажа, которая

* Film Form by Sergei Eisenstein, Dobson, 1951, p. 241.

должна была служить общим руководством. Эта теория исходила из основных принципов:

«Если говорить о работе режиссера кино, оказывается, что истинным его материалом являются лишь те куски *пленки*, на которых с разных точек зрения засняты отдельные моменты какого-либо явления. Только из этих кусков и создается экранный образ, являющийся кинематографическим изложением снимавшегося явления.

Итак, вовсе не реальные процессы, протекающие в реальном времени и пространстве, являются материалом кинорежиссера, а те куски пленки, на которых этот процесс заснят.

Эта пленка находится целиком во власти режиссера, занятого ее монтажом. Создавая экранный образ любого явления, он может уничтожить все переходные моменты и тем самым максимально сконцентрировать действие во времени до желаемой им степени» *.

Изложив таким образом принцип «строящего монтажа», Пудовкин далее говорит о том, как мог бы применить этот принцип и фактически применил его Гриффит в развитии своего киноповествования.

Пудовкин пишет:

«Для того чтобы дать на экране падение человека из окна пятого этажа, можно вести съемку таким образом: сначала снимается человек, падающий из окна в сетку так, что сетки на экране не видно, а затем снимается падение того же человека на землю с небольшой высоты. Оба куска, склеенные вместе, дадут при демонстрации нужное впечатление. Катастрофического полета не существовало в действительности, он появился только на экране и был создан из двух кусков заснятой пленки. Из процесса реального, настоящего падения человека с огромной высоты берутся лишь два момента: начало падения и его конец. Переходный полет уничтожен, и это нельзя назвать трюком — это кинематографический прием изложения, совершенно подобный тому удалению со сцены пяти переходных лет, которые разделяют первое действие от второго» **.

До этого момента рассуждения Пудовкина сводятся лишь к теоретическим обоснованиям практических приемов Гриффита. Однако далее теория Пудовкина начинает расходиться с этими приемами. Пудовкин считает, что в тех случаях, когда Гриффит снимал сцены общим планом и перемежал их крупными планами деталей для нарастания напряжения, можно было бы достигнуть большей выразительности, построив сцену целиком на этих значительных деталях. Такое направление теории Пудовкина, как мы увидим в одном из отрывков его фильма, следует рассматривать не просто как иную трактовку данного метода, поскольку она оказывает влияние на подход режиссера к своему материалу начиная с того момента, когда был задуман сценарий.

Сцена 1. По ухабистой проселочной дороге, утопая в грязи, медленно тащится крестьянская телега. Покрытый мешком понурый возница неохотно понукает усталую лошадь. В углу телеги прижалась фигура, пытающаяся, кутаясь в солдатскую шинель, укрыться от пронизывающего ветра. Встречный прохожий с любопытством остановился. Седок обращается к нему.

---

* Film Technique by V. I. Pudovkin, Newnes, 1929, p. 56.
** Там же, стр. 57.

Надпись: *Далеко ли до Нахабина?*
Прохожий отвечает, показывая рукой. Телега двигается дальше. Прохожий смотрит вслед и идет своим путем...

«Таким образом, написанный сценарий, уже разбитый на отдельные сцены, с отмеченными надписями представляет собой первую фазу кинематографической обработки...

Обратите внимание на то, что целый ряд деталей, весьма характерных для данной сцены и даже подчеркнутых литературным ее изложением, как, например, «утопая в грязи», «понурый возница», «седок, кутающийся в шинель», «пронизывающий ветер» — все эти детали не дойдут до зрителя, если их просто ввести в качестве аксессуаров, снимая сцену целиком так, как она описана. Кинематограф обладает своеобразным чрезвычайно сильным впечатляющим приемом, благодаря которому можно обращать внимание зрителя на каждую деталь (грязь, ветер, поведение возницы, поведение седока) по отдельности, подобно тому как мы последовательно описываем их литературно, а не просто отмечаем «скверную погоду», «двое на телеге».

Этот прием называется «строящим монтажом» *.

Пудовкин считает, что для сохранения выразительности киноповествования каждый кадр должен быть снят с определенной точки зрения. Он критикует тех режиссеров, которые применяют в своих кинофильмах длинные игровые сцены, лишь изредка перемежая их крупными планами деталей.

Он пишет:

«...подобные «крупные» вставки лучше не делать совсем, они не имеют ничего общего с монтажом...

Термины «вставка» и «перебивка» являются нелепейшими определениями, пережитками старого непонимания приемов кинематографической техники. Все детали, относящиеся к сценам, должны быть не «вставлены» в сцену, а сцена должна быть построена на них» **.

Эти выводы были подсказаны Пудовкину частично экспериментами его старшего товарища Кулешова и частично его собственным опытом режиссерской работы. Эксперименты Кулешова показали Пудовкину, что процесс монтажа — это нечто большее, чем способ пересказа сюжета фильма в его последовательности.

Пудовкин увидел, что организацией кинематографического материала с помощью монтажа можно вложить в него совершенно новый смысл, которым до того этот материал не обладал. В подтверждение он приводит такой пример: если последовательно смонтировать три кадра: улыбающееся лицо актера, крупный план револьвера и испуганное лицо того же актера, у зрителя создается впечатление, что этот человек — трус. Если же переставить местами первый и третий кадр, то зритель будет считать поведение актера героическим. Таким образом, хотя в обоих случаях фигурировали одни и те же кадры, перестановкой было достигнуто изменение их эмоционального воздействия на зрителя.

---

* Film Technique by V. I. Pudovkin, Newnes, 1929, pp. 22, 23.
** Там же, стр. 23

В другом случае Пудовкин и Кулешов выбрали несколько крупных планов актера Мозжухина, которые они использовали для своих экспериментов, смонтировав их в трех различных комбинациях. В первой сцене за крупным планом спокойного лица Мозжухина следовал кадр с тарелкой супа, стоящей на столе. Во втором варианте лицо Мозжухина было смонтировано с кадрами гроба, в котором лежал труп женщины, и, наконец, в третьем варианте за крупным планом лица Мозжухина следовал кадр маленькой девочки, игравшей со своей игрушкой.

Пудовкин пишет:

«Когда мы показали эти три комбинации зрителям, не посвященным в наш секрет, результат оказался потрясающим. Они восхищались игрой актера, отмечали его тяжелое раздумье над забытым супом, были тронуты и взволнованы глубоким горем, которое выражалось во взгляде на умершую, и восхищались веселой, счастливой улыбкой, когда он смотрел на игравшую девочку. Но мы знали, что во всех трех случаях лицо было совершенно одинаковым» *.

Пудовкин и Кулешов были настолько увлечены этой возможностью получения различных результатов с помощью тех или иных монтажных сочетаний, что они построили на этом свое эстетическое кредо.

Вот что пишет по этому поводу Пудовкин:

«С современной точки зрения идеи Кулешова были исключительно просты. Все, что он говорил, сводилось к следующему: — В каждом искусстве должен быть прежде всего материал и, во-вторых, метод организации этого материала, специально соответствующий данному искусству. Материалом музыканта являются звуки, которые он организует во времени. Материал художника — цвета, и он сочетает их в пространстве на поверхности полотна...

Кулешов утверждал, что материал для создания фильма — это куски пленки, а их соединение в определенном, творчески найденном порядке является методом их организации. Он утверждал, что киноискусство еще не начинается с того, что играют актеры и снимаются разные сцены,— это лишь подготовка материала. Киноискусство начинается тогда, когда режиссер приступает к комбинированию и соединению кусков пленки. Соединяя их в различных комбинациях и в разном порядке, он каждый раз получает новые результаты» **.

Хотя в наши дни это звучит почти бессмысленным преувеличением значения монтажа, Пудовкину удалось достигнуть замечательных результатов, когда он применил свою теорию на практике. При сравнении немых фильмов Пудовкина с фильмами Гриффита становятся заметными именно те глубокие различия, которые основаны на теоретических исследованиях Пудовкина. В тех случаях, когда Гриффит в своем повествовании воздействует на зрителя через игру актеров, Пудовкин строит свои сцены на тщательно продуманных деталях и достигает нужного эмоционального воздействия их монтажным сопоставлением. В результате его повествовательные эпизоды более насыщенны по

* Film Technique by V. I. Pudovkin, Newnes, 1929, p. 140.
** Там же, стр. 138, 139.

своему воздействию на зрителя, но менее индивидуальны по режиссерскому почерку.

Эти расхождения в приемах монтажа, а следовательно, и в приемах эмоционального воздействия в основном показывают, что эти два режиссера ставили перед собой различные конечные цели. В то время как Гриффита волновали главным образом переживания героев, Пудовкин уделял больше внимания оттеняющим деталям повествования, чем основному конфликту. Сюжеты Пудовкина всегда проще сюжетов Гриффита, но Пудовкин дает более глубокий психологический анализ событий, развертывающихся на экране, показывая их взаимосвязь.

В фильме «Конец Санкт-Петербурга» имеется эпизод из войны 1914—1919 годов, где солдаты воюют и умирают в грязных окопах. Для усиления эмоционального эффекта Пудовкин применяет параллельный монтаж, чередуя эти кадры с показом городских капиталистов, в панике бегущих на биржу, чтобы извлечь прибыли из растущей дороговизны.

Чувствуется, что подобным монтажным построением Пудовкин пользовался не столько для подчеркивания политических событий, сколько для усиления эмоционального эффекта сцен в окопах. И действительно, этот эффект почти полностью достигается параллельным монтажом, без выделения крупным планом действующих лиц; солдаты на фронте показаны почти во всех кадрах общими планами.

В качестве другого характерного примера творческого почерка Пудовкина можно привести сцену из фильма «Мать», где сын узнает, что его должны освободить из тюрьмы. Пудовкин так описывает монтаж этого куска:

«В «Матери» я старался воздействовать на зрителя не психологической игрой актера, а синтезом пластических образов посредством монтажа. Сын сидит в тюрьме. Неожиданно он получает переданную тайком записку, из которой узнает, что завтра его должны освободить. Задача заключалась в том, как кинематографически показать его радость. Снять его озаренное радостью лицо было бы неинтересно и невыразительно. Поэтому я показываю нервные движения его рук и очень крупный план нижней половины лица: уголки улыбающегося рта. В эти кадры я вмонтировал другой разнообразный материал — кадры ручья, вздувшегося от стремительных весенних вод, солнечный свет, играющий на воде, птиц, плещущихся в деревенском пруду, и, наконец, смеющегося ребенка. Путем сочетания этих компонентов достигается нужное мне выражение радости узника»*.

В книге «Искусство кино» Эрнест Линдгрен дает подробный и вполне исчерпывающий анализ этой сцены. Между прочим он указывает, что Пудовкин дает не совсем точное описание деталей, а также не отдает должное своему мастерству. Однако, с нашей точки зрения, это описание достаточно ясно раскрывает главную мысль режиссера: вместо того чтобы вложить содержание сцены в игру актера, в его лицо, режиссер задумывает сложное монтажное построение для создания эмоционального эффекта.

---

* Film Technique by V. I. Pudovkin, Newnes, 1929. p. 18.

Фильмы Пудовкина изобилуют подобными эпизодами, где взаимосвязь между отдельными кадрами выражает идею фильма, раскрывает его эмоциональность (хотя, как утверждает Линдгрен, кадры ручья, птиц и т. д. органически входят в сюжет фильма, поясняя надпись: *«А на дворе — весна»*). В этом смысле в фильмах Пудовкина уже имеются элементы, подобные монтажным приемам Эйзенштейна, которые, как мы можем заметить, еще больше отходят от прямолинейного повествования Гриффита.

ЭЙЗЕНШТЕЙН: ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ МОНТАЖ

В немых фильмах Пудовкина всегда имеются какие-либо драматические ситуации, запомнившиеся зрителю. Косвенные сюжетные элементы никогда не становятся самоцелью, они служат лишь для усиления драматических моментов. В немых фильмах Эйзенштейна, особенно в фильмах «Октябрь» и «Старое и новое», взаимосвязь сюжета фильма с сопутствующими ему пояснительными элементами направлена в другую сторону. Для Эйзенштейна, говоря только о его немых фильмах, сюжет является лишь удобной основой, на которой он может строить изложение своих идей. Для него первостепенное значение имеют те выводы и абстракции, которые можно извлечь из сюжетных событий.

Методы «интеллектуального монтажа» Эйзенштейна, как он сам назвал его, подробно изложены в его теоретических трудах. В переводах этих трудов часто встречается много неясностей, и, поскольку у Эйзенштейна имеется ряд специфических определений, характеризующих его метод, нам затруднительно будет сформулировать их. Поэтому, прежде чем перейти к теории, рассмотрим пример «интеллектуального монтажа» в эпизоде немого фильма Эйзенштейна «Октябрь» и попытаемся проанализировать различие в монтажных приемах Эйзенштейна и его предшественников. При этом мы будем сохранять теоретические взгляды Эйзенштейна, которые он претворял на практике во всех своих фильмах.

«О К Т Я Б Р Ь»

Часть 3

1—17. Павильон. Зимний дворец в Санкт-Петербурге. Глава Временного правительства Керенский, сопровождаемый двумя адъютантами, медленно идет по широкому коридору дворца, затем поднимается по лестнице. С кадрами медленно поднимающегося по лестнице Керенского чередуются надписи, перечисляющие все его титулы: главнокомандующий, военный и морской министр и прочая... и прочая.
18. Крупный план. Венок в руках одной из дворцовых статуй.
19. Общий план. Статуя с венком в руках.
20. Крупный план венка (как в кадре 18).
21. Надпись: *Надежда страны и революции.*
22. Снято с нижней точки вверх: другая статуя с венком в руках (с этой точки

камеры кажется, будто бы статуя собирается возложить венок на голову Керенского).

23. Надпись: *Александр Федорович Керенский.*
24. Очень крупный план. Лицо Керенского, неподвижное и напряженное.
25. Крупный план. Венок в руках статуи.
26. Очень крупный план Керенского (как в кадре 24). На лице появляется улыбка.
27. Венок (как в кадре 25).

28—39. Керенский продолжает подниматься по лестнице. Его встречает рослый царский ливрейный лакей в богато разукрашенной ливрее. Несмотря на попытки принять осанистый вид, фигура Керенского кажется очень жалкой рядом с внушительной фигурой лакея. Керенскому представляют всех выстроившихся в линейку ливрейных лакеев, и он каждому жмет руку. Надпись: *какой демократ!*

40—74. Керенский растерянно стоит у огромных, богато украшенных дверей, ведущих в личные царские апартаменты. Мы видим на дверях царский герб. Керенский беспомощно ждет, когда откроются двери. Два лакея улыбаются. Крупным планом видны нетерпеливо переминающиеся ноги Керенского в сапогах и нетерпеливые жесты рук в перчатках. Два адъютанта Керенского чувствуют себя неловко. Перебивка: голова игрушечного павлина. Павлин качает головой и гордо распускает хвост. Затем он начинает поворачиваться, его движения напоминают танец, перья его сверкают. Открываются огромные двери. Ливрейный лакей улыбается. Керенский входит в двери, идет вперед, и перед ним открываются все новые и новые двери. (Это открывание дверей повторяется несколько раз не в ритме с монтажными перебивками.) Голова павлина перестает двигаться и как бы в восхищении смотрит вслед удаляющемуся Керенскому.

75—79. Монтажные кадры солдат, матросов и большевиков, сидящих в тюрьме. Ленина, скрывающегося в туманной болотистой местности.

80—99. Керенский в царских апартаментах. Крупный план сервиза с царским вензелем «А» на всем, включая ночной горшок. Апартаменты царицы Александры Федоровны: фарфор, стильная мебель, узорчатые закладки для книг, ложе царицы.
Керенский лежит на царской постели (снято с трех разных точек). Надпись: *Александр Федорович.*
Опять разные безделушки.

100—105. Надпись: *В библиотеке Николая II.*
Керенский стоит у письменного стола — тщедушная фигурка в величественном окружении. Еще три кадра, снятые постепенно удаляющейся камерой, подчеркивают ничтожество Керенского среди великолепия огромной дворцовой комнаты. Керенский берет со стола лист бумаги.

106. Надпись: *Приказ о восстановлении смертной казни.*
107. Средний план. Керенский, задумчиво сидящий за письменным столом.
108. Общий план. Керенский, вздыхая, склоняется над столом.
109. Снято с верхней точки лестницы. Керенский медленно поднимается по ступеням.
110. Вмонтирован крупный план наблюдающего за ним лакея.

111—124. Керенский с опущенной головой, с засунутой по-наполеоновски за борт френча рукой медленно поднимается по лестнице. Лакей и один из адъютантов наблюдают за ним. Средний план Керенского, смотрящего вниз, скрестив на груди руки. Статуэтка Наполеона в той же позе. Лакей и адъютант приветствуют Керенского. Ряд высоких царских бокалов. Еще один ряд бокалов. Шеренга оловянных солдатиков, расставленных вдоль всего кадра в том же порядке, что и бокалы.

125. Крупный план. Керенский сидит за столом. Перед ним стоят четыре графина. Керенский пристально смотрит на них.
126. Крупный план. Руки Керенского расставляют графины.
127. Средний план. Керенский.
128. Крупный план. Руки Керенского.
129. Средний план. Керенский пристально смотрит на графины.
130. Очень крупный план. Рука Керенского открывает ящик стола, вынимает оттуда пробку графина в форме короны.
131. Средний план. Керенский подносит пробку к глазам, рассматривает ее.
132. Деталь. Корона.
133. Средний план. Керенский закрывает графин пробкой-короной.
134. Деталь. Корона на графине.
135. Струя пара, вырывающаяся из фабричного гудка.
136. Деталь. Корона.
137. Струя пара из гудка.
138. Надпись: *Революция в опасности.*
139. Деталь. Корона.
140. Средний план. Керенский сидит, с восхищением разглядывая пробку-корону на графине.
141. Деталь. Корона.
142. Заводской гудок.
143—150. С надписью *«генерал Корнилов наступает»* (в каждом кадре по одному слову) чередуются кадры заводского гудка.
151. Надпись: *Все на защиту Петрограда.*
152. Общий план завода. Большевики с винтовками и знаменами пробегают перед камерой.
153. Заводской гудок.
154. Надпись: *Во имя бога и родины.*
155. Надпись: *Во имя*
156. Надпись: *бога*
157. Церковный купол.
158. Крупный план. Икона в богатом убранстве.
159. Высокий церковный шпиль. Снято с наклоном влево, под углом 45°.
160. Как кадр 159, но наклон вправо.
161—186. Короткие монтажные кадры икон, храмов, буддийских божков, примитивных африканских масок и т. д.
187. Надпись: *Во имя*
188. Надпись: *родины.*
189—199. Крупные планы медалей, нарядных военных форм, офицерских погон и т. д.
200. Надпись: *Ур-ра!*
201. Пьедестал статуи царя. Сама статуя снесена с пьедестала рабочими (это показано в первой части фильма). Лежащие на земле обломки статуи снова водворяются на пьедестал.
202. Надпись: *Ур-ра!*
203. То же, что 201, но с другой точки.
204. Надпись: *Ур-ра!*
205—209. Шесть коротких монтажных кадров, как в 161—186. Кажется, будто святые, божки и языческие маски улыбаются.
210—219. Другие обломки статуи царя соединяются вместе. Наконец, скипетр и голова статуи, покачиваясь, водворяются на свое место.
220—233. Несколько кадров церковных шпилей в том же ракурсе. Церковный шпиль перевернут вниз. Качаются кадила. Голова статуи царя, горделиво возвышающаяся на своем месте. Священник, держащий перед собой крест.

254—259. Генерал Корнилов, возглавляющий контрреволюционную армию, верхом на лошади производит смотр войскам. Статуя Наполеона на лошади, рука вытянута вперед. Корнилов в такой же позе с вытянутой рукой. Керенский все еще во дворце. Он сидит, скрестив руки на груди, и разглядывает пробку-корону на графине.

Надпись: *Два Бонапарта.*

Еще несколько кадров статуи Наполеона. Голова Наполеона повернута влево. Голова Наполеона повернута вправо. На экране две головы, смотрящие друг на друга. Две гротескные фигуры, показанные раньше, смотрят друг на друга. Опять кадры Наполеона и снова кадры разных божков.

260. Корнилов, верхом на лошади, дает приказ к наступлению.
261. Танк движется вперед и валится в канаву.
262. Керенский в спальне царицы в отчаянии валится на постель.
263. Осколки бюста Наполеона, лежащие на земле.

В «Октябре» Эйзенштейн не столько стремился отобразить исторические события, сколько раскрыть значение и показать идеологические основы политического конфликта. Поэтому фильм и заложенные в нем идеи следует рассматривать с точки зрения трактовки Эйзенштейна, а не с точки зрения драматической насыщенности сюжета.

И действительно, если мы будем рассматривать его с точки зрения повествования, тогда нам придется признать приведенный эпизод весьма неудачным. Сюжетное построение в нем очень рыхлое, отсутствует драматургически обоснованная последовательность, являющаяся неотъемлемым условием каждого киноповествования.

Личность Керенского раскрывается не посредством драматургически осмысленных сцен, а рядом беспорядочных монтажных кадров, каждый из которых наглядно иллюстрирует тщеславие и ничтожество Керенского. Отсутствует четкая временная связь между последовательными кадрами и сценами, и у зрителя не остается впечатления непрерывности действия. Например, монтажный переход от кадра 108 к 109 переносит нас без всякого повода или объяснения из кабинета царя на дворцовую лестницу. При этом не делается никакой попытки объяснить или уничтожить временной разрыв между кадрами, что легко можно было бы сделать при помощи наплывов.

Третья часть фильма изобилует подобными примерами, что указывает на отсутствие у Эйзенштейна желания считаться с элементарными правилами киноповествования и на безжалостное отбрасывание им всего, что идет вразрез с его теорией.

Это пренебрежение к основным законам кинодраматургии — искусству создания иллюзии непрерывности событий, развертывающихся в логической последовательности, проявляется в фильмах Эйзенштейна и в другой форме. Тогда как в монтажном переходе от кадра 108 к 109 Эйзенштейн «перепрыгивает», допуская разрыв во времени, в других случаях он может чрезмерно затянуть эпизод. Известный эпизод развода мостов в «Октябре» Эйзенштейн снимал с двух точек — снизу и сверху. Затем, монтируя материал, он включил

в фильм кадры, снятые с обеих точек, искусственно растянув этим на экране фактическое время действия эпизода. Понятно, что такой прием создает нарочито неестественный эффект. Однако стремление Эйзенштейна подчеркнуть значительность события достигается привлечением внимания зрителя к этому искусственно растянутому эпизоду.

Подобный пример имеется в приведенной нами третьей части фильма «Октябрь». Когда Керенский собирается войти в личные апартаменты царя, это обстоятельство подчеркивается повторением кадров открывающихся дверей с переброской действия назад, прежде чем заканчивается предыдущий кадр. без монтажных переходов (этот прием подробно описан в главе 14).

Эйзенштейн стремился отойти от ограниченных монтажных приемов своих предшественников, перешагнув за рамки простого пересказа в изображении событий.

«В то время как обычный фильм управляет эмоциями,— писал он,— интеллектуальный монтаж дает возможность управлять также всем процессом мышления» *. О том, как он использовал эту возможность на практике, убедительнее всего говорит, пожалуй, его собственный анализ приведенного нами эпизода.

Эйзенштейн так описывает свой замысел, относящийся к первым 27 кадрам третьей части фильма «Октябрь»:

«Власть и диктатура Керенского после июльских событий 1917 г. Сатирический эффект достигается надписями, поясняющими постепенное повышение титулов Керенского («Диктатор», «Генералиссимус», «Военный и морской министр» и т. д.), чередующимися с пятью-шестью кадрами Керенского, поднимающегося по ступеням лестницы Зимнего дворца одинаково размеренным шагом. Контраст между вычурными, все повышающимися титулами Керенского и самим героем, поднимающимся все по той же лестнице, создает психологический эффект: сатирически высмеивается ничтожество Керенского. Здесь сопоставление прямолинейно выраженной идеи с изображаемым действием конкретного лица, не соответствующего по своим данным возлагаемым на него все более ответственным обязанностям. Противоречивость этих двух факторов приводит зрителя к чисто интеллектуальному восприятию этого конкретного образа» **.

Сатирическую трактовку этой сцены Эйзенштейн усиливает упорным монтажным возвращением к изображению статуи с венком в руках, который она как бы собирается возложить на голову Керенского. Весь эпизод типичен для методов Эйзенштейна: в нем почти отсутствует сюжет — Керенский просто поднимается по лестнице. Весь смысл и символика сцены заложены в сопутствующих элементах.

Следующая сцена сравнительно проста: высмеивание Керенского продолжается в прямой повествовательной форме. Затем в кадрах 40—74 Эйзенштейн снова возвращается к символическому приему: на протяжении всех этих кадров Керенский стоит неподвижно, и все внимание переносится на

* Film Form by Sergei Eisenstein. Dobson, 1951, p. 62.
** Там же, стр. 61, 62.

крупные планы его перчаток и сапог, дверных замков и павлиньей головы, что создает значительно более сильный сатирический эффект, чем сцена, которая была бы показана обычным путем. Затем, после коротких монтажных кадров борцов за революцию, Эйзенштейн возобновляет наступление на Керенского, показывая на этот раз, как он упивается роскошью царского дворца, и параллельно раскрывая его неспособность нести бремя правителя.

В последующих кадрах сатирически высмеиваются мечты Керенского о власти: фигура Керенского сравнивается с бюстом Наполеона, но тут же сопоставление ряда пустых бокалов с такой же шеренгой оловянных солдатиков презрительно развенчивает эти пустые мечты. Зритель видит, насколько неустойчиво и бессмысленно все это роскошное окружение Керенского, являющегося лишь жалкой марионеткой, не располагающей никакими реальными силами и властью. Пробка графина в форме короны символизирует честолюбие Керенского (кадры 136—153), и здесь идет монтажное чередование с кадрами заводского гудка — символа мощи революционеров.

Следует заметить, что конфликт раскрывается здесь не образами революционной и политической борьбы, а символикой двух противоположных идеологий. Потенциальный драматизм ситуации показан через столкновение идей.

Хотя до этого момента повествование изобиловало различными побочными символическими элементами, все образы, необходимые для создания символического эффекта, были взяты из реального окружения Керенского. Дальше Эйзенштейн дает совершенно оторванные от реальности образы. Установив, что Корнилов представляет военную опасность, Эйзенштейн продолжает разоблачать власть, которая, прикрываясь лозунгом «Во имя бога и родины», готовит наступление на большевиков (кадры 157—186).

Эйзенштейн пишет:

«Наступление Корнилова на Петроград велось под лозунгом «Во имя бога и родины». Мы попытались раскрыть религиозное значение этого эпизода логическим путем. Мы смонтировали ряд изображений богов, начиная с великолепного изваяния Христа в стиле барокко и кончая изображением языческого идола. Здесь конфликт заключался в контрасте между понятием «бог» и его символическим воплощением. В то время как в изображении Христа это понятие полностью сливается с зрительным образом, с каждым последующим кадром эти два элемента отдаляются друг от друга. Сохраняя слово «бог», эти образы все больше и больше расходятся с нашим представлением о боге, неизбежно приводя к индивидуальным выводам об истинной природе всех божеств. В этом эпизоде также сделана попытка привести фалангой монтажных образов к чисто интеллектуальному решению, вытекающему из конфликта между создавшимся заранее представлением и намеренным постепенным опровержением его» *.

Здесь отбрасывается вся повествовательная структура фильма, и монтажное построение сюжета продолжается по принципу чисто интеллектуального значения монтажных образов. Каждый кадр выражает самостоятельную идею, а не продолжает действие предыдущего кадра. В повествовании идею выра-

* Film Form by Sergei Eisenstein, Dobson, 1951, p. 62.

жают образы, а не изображения. Такой же метод характерен для последующих кадров (189—219), где представление о родине дается изображениями старых военных знаков отличия и затем обломков статуи царя, снова восстанавливаемых на свое место в прежнем виде. Отдельные смысловые звенья объединяются в кадрах 220—259. Две фигуры — Корнилова и Керенского — становятся уничтожающе незначительными при ироническом сравнении их с «двумя Бонапартами».

Для финальных кадров (261—263) Эйзенштейн пользуется приемом (не совсем понятным), который он описывает так:

«...Сцена корниловского наступления кладет конец бонапартистским мечтам Керенского. Один из танков Корнилова наезжает на гипсовую статуэтку Наполеона, стоящую на письменном столе Керенского в Зимнем дворце, и уничтожает ее. Чисто символическое сопоставление» *.

В подобных примерах Эйзенштейн хотел показать, чего можно достигнуть, «освободив все действие от ограничений времени и пространства» **. Он считал, что такие эксперименты приведут к «чисто интеллектуальному фильму, свободному от традиционных ограничений с достижением прямых форм для идей, систем и понятий без необходимости переходов или парафраз» ***.

Пудовкин в своей теории строящего монтажа утверждает, что наиболее эффективный показ того или иного куска достигается сцеплением ряда специально подобранных деталей повествования. Эйзенштейн решительно противопоставляет этому свою точку зрения, считая, что создание требуемого эффекта путем простого сцепления кусков означает лишь самый элементарный вид киномонтажа. Эйзенштейн считал, что вместо соединения кадров в плавной последовательности киноповествование должно строиться по принципу создания серии столкновений. По его мнению, «от столкновения двух данностей возникает мысль».

«Если уже с чем-нибудь сравнивать монтаж,— писал Эйзенштейн,— то фалангу монтажных кусков «кадров» следовало бы сравнить с серией взрывов двигателя внутреннего сгорания, перемножающих в монтажную динамику «толчками» мчащегося автомобиля или трактора» ****.

И далее:

«Сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение» *****.

Проводя аналогию между кино и другими видами искусства, Эйзенштейн предельно сжато излагает принципы интеллектуального монтажа, сравнивая кадр с иероглифами.

---

* Film Form by Sergei Eisenstein, Dobson, 1951, p. 58.
** Там же, стр. 58.
*** Там же, стр. 63.
**** Там же, стр. 38.
***** Film Sense by Sergei Eisenstein, Faber, 1943, p. 18.

«...Изображение воды и глаза означает «плакать». Изображение уха около рисунка дверей — «слушать»: собака и рот — «лаять»: рот и дитя — «кричать»; рот и птица — «петь»; нож и сердце — «печаль» и т. д. Да ведь это же монтаж! Да, точно то, что мы делаем в кино, сопоставляя по возможности однозначные, нейтральные в смысловом отношении изобразительные кадрики в осмысленные контексты и ряды» *.

Ряд примеров, наглядно иллюстрирующих эту теорию, имеется в приведенном нами эпизоде из фильма «Октябрь»: ничтожество Керенского показано параллельным ведением монтажных кадров его торжественного восхождения по парадной дворцовой лестнице, надписей с его восходящими титулами («Диктатор», «Генералиссимус» и т. д.) и статуй с венками в руках; честолюбие Керенского показано в сопоставлении с бюстом Наполеона. С опрокидывающимся в канаву танком сопоставляется мечущийся на царской постели Керенский, что создает представление о его неспособности к управлению государством.

Эйзенштейн считает, что в задачи режиссера входит создание подобных конфликтов, выражая идеи посредством возникающих из них новых обобщенных образов. По его мнению, идеальным киноповествованием следует считать такое, в котором каждый монтажный образ вызывает у зрителя эту мгновенную реакцию. Ни в одном из его фильмов не чувствуется стремления к плавному монтажу. Его повествование строится на множестве коллизий, создавая впечатление непрерывного наращивания все новых и новых аргументов, утверждающих определенный тезис.

Эйзенштейн систематизировал различные формы возможного конфликта между смежными кадрами: композиционные сопоставления, масштаб, глубина поля зрения, освещение и т. д. Он считал, что характер предыдущего кадра можно резко менять последующими кадрами для создания требуемого конфликта.

Вот как он описывает прием сопоставляющего монтажа в приведенном нами эпизоде из фильма «Октябрь», где быстрое монтажное чередование кадров икон и языческих божков вызывает мгновенную реакцию у зрителя:

«Мне казалось, что в эпизоде монархистского «наступления», организованного генералом Корниловым, милитаристские «тенденции» можно показать монтажом различных религиозных деталей, поскольку Корнилов прикрывал свои действия идеей крестового похода мусульман (!)... против большевиков. Поэтому мы противопоставляли кадры изображения Христа (в сияющем ореоле) изображению яйцеобразной маски Узумы, богини веселья. Контраст между замкнутой яйцеобразной и графической звездообразной формами производил эффект мгновенного взрыва бомбы или шрапнели» **.

Этот пример, иллюстрирующий наиболее сложные формы интеллектуального монтажа Эйзенштейна, в то же время показывает и его основные недостатки — сложность для восприятия. Монтажные сопоставления двух обра-

* Film Form by Sergei Eisenstein, Dobson, 1951, p. 30.
** Там же, стр. 56.

зов создают, по теории Эйзенштейна, «эффект мгновенного взрыва бомбы или шрапнели», тем самым косвенно проливая свет на милитаризм Корнилова. Здесь уместно задать вопрос, доходит ли практически задуманный эффект до сознания зрителя. Зритель видит чисто условный «взрыв», и трудно понять, почему он должен ассоциировать эти образы с «милитаристскими тенденциями» Корнилова. Эффект, который на бумаге кажется действенным и изобретательным, на экране не достигает цели из-за того, что он непонятен зрителю.

Возможно, что это самый типичный пример неясных для зрителя моментов, довольно часто встречающихся в фильмах Эйзенштейна. В большинстве случаев дело заключается не столько в том, что моменты интеллектуального монтажа остаются непонятыми зрителем, а в том, что многое из подтекста этих отрывков ускользает от внимания при первом просмотре фильма, требуя углубленного изучения и анализа, чем способны заняться лишь немногие зрители. Трудно сказать, характерна ли такая сложность для всего метода Эйзенштейна в целом. Ему пришлось вплотную столкнуться с этим *жанром* только в двух фильмах, и возможно, что вся система интеллектуального кино никогда не перешагнула за пределы экспериментальной стадии.

ГЛАВА ВТОРАЯ

МОНТАЖ ЗВУКОВОГО ФИЛЬМА

ВВОДНАЯ ЧАСТЬ

«Расцвет киноискусства фактически начался с усовершенствования приемов монтажа». Если отнести эти слова Эрнеста Линдгрена к немому кино, их можно считать неоспоримой истиной. Такие новаторы киноискусства, как Портер, Гриффит и Эйзенштейн, наряду с другими, менее значительными, развивали технику монтажа, постепенно превращая кинематографию из примитивного метода фиксирования действительности в глубоко выразительное средство эстетического воздействия.

История развития немого кино — это история борьбы за расширение его изобразительных возможностей путем совершенствования монтажных приемов. Стремление режиссеров к все более усложняющимся интеллектуальным и эмоциональным сюжетам заставляло их неустанно экспериментировать в области изобразительных средств киноповествования, так что к концу периода немого кино уже существовала достаточно обширная «грамматика» кинематографических приемов.

Приход звука в кинематограф временно изменил эту систему. Некоторый период времени все драматургические эффекты были связаны исключительно со звуком. В то время как одни теоретики кино заявляли, что диалог будет способствовать снижению общих художественных достоинств фильма *, а другие считали, что возможно только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску **, кинопродюсеры энергично

* Например, высказывания Поля Рота в книге Paul Rotha, The Film Till Now, Cape, 1929.

** Заявка, подписанная С. М. Эйзенштейном, В. И. Пудовкиным и Г. В. Александровым. Впервые опубликована в Москве в 1928 г. Цитируется по книге Film Form by Sergei Eisenstein, Denis Dobson, 1951.

выпускали (и с большим успехом) так называемые «стопроцентно разговорные фильмы».

Вспомнив эти фильмы, нетрудно определить, что они явились шагом назад в развитии кино, если не учитывать ту обстановку, в которой они создавались. Большинство немых фильмов двадцатых годов, выпускаемых в Англии и в США, изобиловало длинными пояснительными надписями; естественно, что их создатели должны были приветствовать приход в кино «реального» звука (термин «реальный» в применении к звуку обозначает в этой книге строго определенное понятие, относящееся к звуку, источник которого виден на экране — речь актера, звонок телефона и т. д., в противоположность сопровождающему звуку — музыка, дикторский текст и т. д., источник которого не виден на экране).

Несправедливо было бы обвинять режиссеров многочисленных «стопроцентно разговорных фильмов» в том, что они в то время плохо использовали свою новую игрушку. Их фильмы имели такой характер, что если бы они были выпущены несколькими годами раньше, безусловно режиссеры не смогли бы использовать в них все возможности монтажных приемов немых фильмов Гриффита (и еще меньше — Эйзенштейна) и эти фильмы не привлекли бы к себе серьезного внимания критики.

Однако «стопроцентно разговорные» музыкальные фильмы и экранизированные театральные пьесы, в которых основное внимание было направлено на диалог и музыкальные номера, а изображение служило лишь статичным, невыразительным фоном для звука, раскрыли, после того как спала волна новизны, свое убожество и низкий художественный уровень. Одной из причин этого несомненно является несовершенная в то время техника звукозаписи, обуславливающая неподвижность микрофона в декорации. Это в свою очередь ограничивало движение съемочной камеры: сцены, которые в немом фильме можно было бы снять с разных точек зрения камеры, в движении или панорамированием, приходилось снимать при неподвижном положении камеры. Неудачи «стопроцентно разговорных» фильмов усугублялись тем, что их создатели не понимали, что непрерывный хаотический поток «реальных» звуков в киноповествовании не соответствует жизненной правде.

Отказавшись от подробного анализа раннего периода немого кино, мы также не видим необходимости в обстоятельном разборе первых дней звукового кино. Оба эти периода заполнены творческими и техническими исканиями, представляющими в свете современности лишь чисто теоретический интерес. Вместо этого сделаем попытку использовать опыт последних двадцати лет звукового кино для разработки теории использования звука с целью усиления художественной выразительности кинофильма.

Анализируя вопрос использования звука в первых звуковых фильмах, Эрнест Линдгрен пишет:

«...преимущества, которые давала синхронность, были ничтожными. В немом фильме можно показать лающую собаку. Если добавить сюда звук ее лая, то

реалистичность кадра несколько усилится, но это ничего не прибавит к тому, что мы уже видели, и не сделает образ более выразительным: все равно это будет та же лающая собака. Диалог также часто использовался для передачи словами того, что немой фильм мог с таким же успехом выразить одними зрительными образами. Когда мы видим, что разгневанный отец указывает сыну на дверь, то эта сцена не станет более значительной, если к ней добавить слова: «Вон отсюда! Чтоб ноги твоей здесь больше не было!» В подобном случае более впечатляющими скорее могут оказаться немые образы» *.

Эти критические замечания относятся к необдуманно и неоправданно обильному насаждению «реального» звука, и в этом отношении с ними нельзя не согласиться. Но если рассматривать их как общее осуждение звука, то следует признать их не совсем справедливыми.

Несмотря на то, что и немой и звуковой варианты сцены отца, выгоняющего своего сына, фактически передают одно и то же действие, бессмысленно утверждать на этом основании, что один вариант более выразителен, чем другой. Если бы образ отца был показан менее выразительно, чем в примере Линдгрена, его слова могли бы усилить реалистичность сцены. Немой вариант, где содержание сцены раскрывается мимикой отца, может быть таким же выразительным, но это уже будет другой реалистический прием. Если проводить аналогию, то его реализм будет зависеть от мастерства режиссера и актера и от взаимосвязи этой сцены с остальными сценами фильма. То обстоятельство, что в одном фильме сцена будет звуковой, а в другом — немой, не может еще служить поводом для отнесения этих двух сцен к различным художественным категориям и, следовательно, не может быть и речи о сравнении их достоинств.

Пример с лаем собаки можно назвать таким же неудачным. Ясно, что звук лая не добавит ничего нового к зрительному образу, но это отнюдь не означает, что он «не сделает образ более выразительным». В зависимости от качества звука и от смысловой связи его со всеми остальными звуками он может обогатить зрительный образ разнообразными эмоциональными оттенками, которых может и не быть в одном только изображении. Примером этого служит эпизод из фильма «Вышедший из игры», который мы приводим в этой книге. В обоих случаях звук не только усиливает образы, но и обостряет драматическую выразительность.

Кроме того, приход в кино «реального» звука повлек за собой значительные изменения в приемах киноповествования. Применение звука и диалога синхронно с изображением дало возможность режиссерам значительно более экономно пользоваться изобразительными приемами. Особенности места действия или характер действующего лица могут стать более понятными для зрителя потому, что показаны они в такой форме, которая приближается к повседневной жизни. Короткой репликой удается сообщить зрителю столько

* The Art of the Film by Ernest Lindgren, Allen Unwin, 1948, p. 99.

же, сколько в немом фильме можно пояснить только надписью или утрированной мимической сценой.

Ознакомление с второстепенными элементами можно ограничить кратким упоминанием в диалоге или звуке. Режиссер звукового фильма может более свободно распределять эмоционально напряженные моменты благодаря тому, что ему не приходится затрачивать время на второстепенные по сюжетной значимости сцены, которые тем не менее необходимы для развития повествования. Тогда как Гриффиту часто приходилось начинать свое повествование с длинных, довольно выразительных в драматургическом отношении сцен, как, например, в «Рождении нации», для того чтобы ввести зрителя в атмосферу фильма, режиссер звукового кино может ограничиться несколькими выразительными кадрами и репликами для характеристики героев и раскрытия содержания сцены. Это особенно относится к переходным кадрам. Там, где режиссеру немого фильма требовалась надпись или длинная пояснительная сцена для изменения места действия повествования, в звуковом фильме эти переходы можно легко обосновать одной репликой.

Звук принес с собой два основных нововведения: более экономное пользование средствами киноповествования, что позволило все более и более усложнять сюжеты звуковых фильмов, и достижение высокого уровня реализма в киноповествовании: это определило основные задачи, стоящие перед большинством кинорежиссеров звукового периода. В то время как в лучших немых фильмах наблюдалась тенденция воздействия на зрителя совершенствованием различных косвенных изобразительных методов, вроде эффектных зрительных композиций, необычного монтажа, символики и пр., звуковой фильм стремится к передаче реализма обычными приемами, близкими к повседневной действительности.

Это коренное различие художественных методов особенно заметно в наши дни при просмотре немых фильмов. Если взять три совершенно различных по характеру фильма немого периода: «Нетерпимость», «Броненосец «Потемкин» и «Кабинет доктора Калигари», то мы увидим, что всем трем фильмам свойственны стремления их создателей к изощренным зрительным эффектам, далеким от реальной жизни. Режиссеры этих фильмов стремились сгущать краски зрительных образов для того, чтобы лучше донести до зрителя свою мысль только изобразительными средствами. Вполне понятно, что из-за отсутствия звукового элемента в фильме режиссерам пришлось обратиться к творческим приемам условности, выразившимся в изобразительных преувеличениях и искажениях.

Однако если делать отсюда вывод, что выразительность зрительных образов ведет к превосходству немых фильмов над звуковыми, или, наоборот, заявлять, что отсутствие звука в немых фильмах низводит их до роли несовершенного примитива, это будет недооценкой силы каждого из двух изобразительных средств. В немых и звуковых фильмах реалистические приемы подачи материала не одинаковы, а следовательно, не может быть и речи о со-

поставлении их достоинств; мы можем лишь говорить об установлении различий между этими средствами.

Проблемы взаимосвязи звука и изображения и степени их воздействия на зрителя могут обсуждаться только в общих чертах.

Фильмы, подобные «Осведомителю» Форда, «Похитителям велосипедов» Де Сика и некоторым довоенным фильмам Карне, представляют собой великолепные образцы экономного пользования диалогом, что значительно приумножило достоинства этих фильмов. Однако из этого нельзя делать вывод, что скупой диалог является неотъемлемой принадлежностью всякого хорошего фильма.

К любой теории, отрицающей достоинства таких фильмов, как «Лисички», «Гражданин Кэйн» или ранние комедии братьев Маркс, следует с самого начала подходить с осторожностью. Уместно подчеркнуть, что, несмотря на обширный диалог в этих фильмах, основные достоинства их лежат в зрительных образах. «Лисички» и «Гражданин Кэйн» принадлежат к числу наиболее интересных фильмов Голливуда по своему изобразительному решению.

Невозможно перечислить все гримасы, которые проделывает своими бровями комик Граучо Маркс; Харпо Маркс не произносит ни слова на протяжении всего фильма. Бесцельно было бы производить количественные подсчеты изобразительного и звукового воздействия на зрителя; здесь важную роль играет не количественное соотношение между изображением и звуком, а стремление выделить изобразительные элементы фильма.

КТО МОНТИРУЕТ ФИЛЬМ?

Основные принципы киномонтажа, разработанные в процессе развития немого кино, стали уже общеизвестными. Крупные планы, временны́е сдвиги, наплывы, панорамирование и съемка в движении — все эти приемы вошли в повседневную практику киностудий и стали общепризнанными приемами каждого кинорежиссера. Современные методы использования их могут несколько отличаться от периода немого кино, но заключенные в них художественные возможности остались незыблемыми.

Незначительные изменения в этой области произошли с появлением звука и ряда других технических новшеств. Например, темп, который в немых фильмах всецело зависел от монтажа, теперь может до некоторой степени регулироваться фонограммой. Переброска действия во времени, которая требовала раньше соответствующих надписей, теперь может поясняться репликами. Нет также необходимости в монтажных перебивках, показывающих вагонное купе и мелькающий за окном пейзаж, чтобы убедить зрителя, что поезд движется, потому что все это можно заменить рирпроекцией. Появилось еще множество незначительных нововведений, но все они в основном носят технический характер.

Более значительные изменения в творческих методах монтажа выражены в заметно изменившемся стиле монтажа после появления звука в кино.

Отличительной чертой фильмов двух последних десятилетий было значительно усилившееся стремление к реализму. Это оказало большое влияние на современные методы монтажа. Непригодными стали считаться те монтажные приемы немого кино, которые отступали от законов реализма. В виде примера можно привести очень популярный для периода немых фильмов прием показа изображения в диафрагме для выделения той или иной детали. Теперь этим приемом не пользуются, считая, что он создает искусственный зрительный эффект.

Каширование изображения в таком виде, как его применял Гриффит, используется очень редко из-за его неестественности. Быстрые монтажные перебивки, какие мы видим в «Рождении нации» Гриффита, также создают впечатление искусственности, и поэтому их теперь редко применяют. Было бы опрометчивым заявить, что к этим приемам уже никогда не вернутся, но в современном кино ими не пользуются, считая, что они фиксируют внимание зрителя на технических сторонах фильма, нарушая иллюзию реальности.

Основные проблемы монтажа киноповествования значительно изменились с приходом в кино звука, поскольку отпала необходимость строить фильм только на изобразительных средствах. Например, в «Рождении нации» есть сцена, где мать, пришедшая в больницу к своему раненому сыну, которому грозит полевой суд, обещает ему, что она пойдет с ходатайством к президенту Линкольну. Показав мать в больнице у сына, Гриффит сейчас же переходит к показу президента в его кабинете и затем, после пояснительной надписи, снова возвращается к предыдущему кадру матери. Вставка кадра с президентом понадобилась Гриффиту для того, чтобы показать зрителю, о чем в этот момент говорят оба действующих лица, и этот прием, безусловно, оказывает на зрителя более глубокое воздействие, чем одна только надпись. Конечно, в звуковом фильме такой пояснительный монтаж не нужен, потому что зритель услышал бы слова матери.

Если мы проанализируем весь комплекс проблем, связанных с монтажом, разбив их на четыре раздела, нам удастся подробно сопоставить монтаж немых и звуковых фильмов.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ КАДРОВ

В период немого кино режиссер и монтажер (обычно это было одно и то же лицо) пользовались полной свободой в своей творческой работе. Единственным моментом, определяющим организацию материала, было стремление достигнуть наивысшей кинематографической выразительности.

Часто снималось огромное количество материала, судьба которого решалась только в последний момент на монтажном столе. Известно, например, что

Гриффит снимал большинство своих фильмов без всякого сценария. Но при этом он обеспечивал себе достаточный метраж, с которым он мог экспериментировать в процессе монтажа.

Эйзенштейн значительно более подробно разрабатывал свои сценарии, но он также во многом полагался на монтажный период, в течение которого он мог окончательно сформировать и организовать свой материал. В противоположность Гриффиту и Эйзенштейну, немецкие кинематографисты (например, Карл Мейер) предпочитали значительно более детально разработанные сценарии.

Однако не следует забывать о том, что немое кино позволяло как в творческом, так и в экономическом отношениях облекать даже обширный сценарный киноматериал в нужную форму по окончании съемочного периода. Немое кино не создавало никаких технических ограничений для любых монтажных приемов. Это дает основания предполагать, что Эйзенштейн нашел свои наиболее выразительные монтажные сопоставления именно за монтажным столом.

В звуковых фильмах свобода творческого экспериментирования режиссера с материалом и организации его в монтажной значительно более ограничена. Это вызвано необходимостью синхронизации звука и изображения, а также высокой производственной стоимостью звуковых фильмов, не позволяющей снимать большое количество лишнего материала, который впоследствии не войдет в фильм. Диалог часто содержит в себе важные сюжетные элементы, которые могут быть выражены именно данными репликами, и, следовательно, сопутствующее репликам изображение тесно связано со звуковым элементом. Однако это не означает, как считают некоторые сценаристы, что монтаж в звуковых фильмах может быть более примитивным или менее выразительным, чем в немом кино, а указывает на то, что постановка звуковых фильмов требует тщательного планирования. Отсюда следует, что ответственность за монтажное решение фильма переносится с монтажера на сценариста.

ВЫБОР ТОЧЕК ЗРЕНИЯ КАМЕРЫ. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Принцип применения общих, средних и крупных планов для достижения различных выразительных драматических оттенков в основном не изменился со времен Гриффита. В современных сценариях автор обычно разбивает каждую сцену на планы, но если даже он не делает этого, режиссер, приступая к постановке фильма, должен заранее детально разработать точки камеры и обдумать монтажное построение фильма. Если ту или иную сцену необходимо снять со многих точек, ее часто снимают целиком с каждой точки, а затем уже монтажер выбирает из этого материала наиболее удачные куски. Однако подобную систему нельзя считать идеальной. Даже при наличии многих дублей сцена, снятая режиссером, плохо представляющим ее себе в смонтированном виде, возможно, и не будет обладать той точностью воздействия, какая может быть достигнута при заранее продуманном монтажном решении.

РИТМ

В немых фильмах напряженность различных моментов повествования регулировалась главным образом ритмом монтажа. Гриффит постоянно менял ритм в своих фильмах, чтобы довести до зрителя изменения эмоциональной напряженности действия. В кульминациях он давал «беспокойный» ритм, построенный на коротких монтажных перебивках; обычно это были сцены погони. Эйзенштейн разработал обширную теорию монтажного ритма, которая особенно наглядно выражена в стремительных скачках ритма и темпа в эпизоде одесской лестницы в фильме «Броненосец «Потемкин». Однако независимо от теории монтажа ритмическое чередование кадров определялось исключительно их изобразительным материалом.

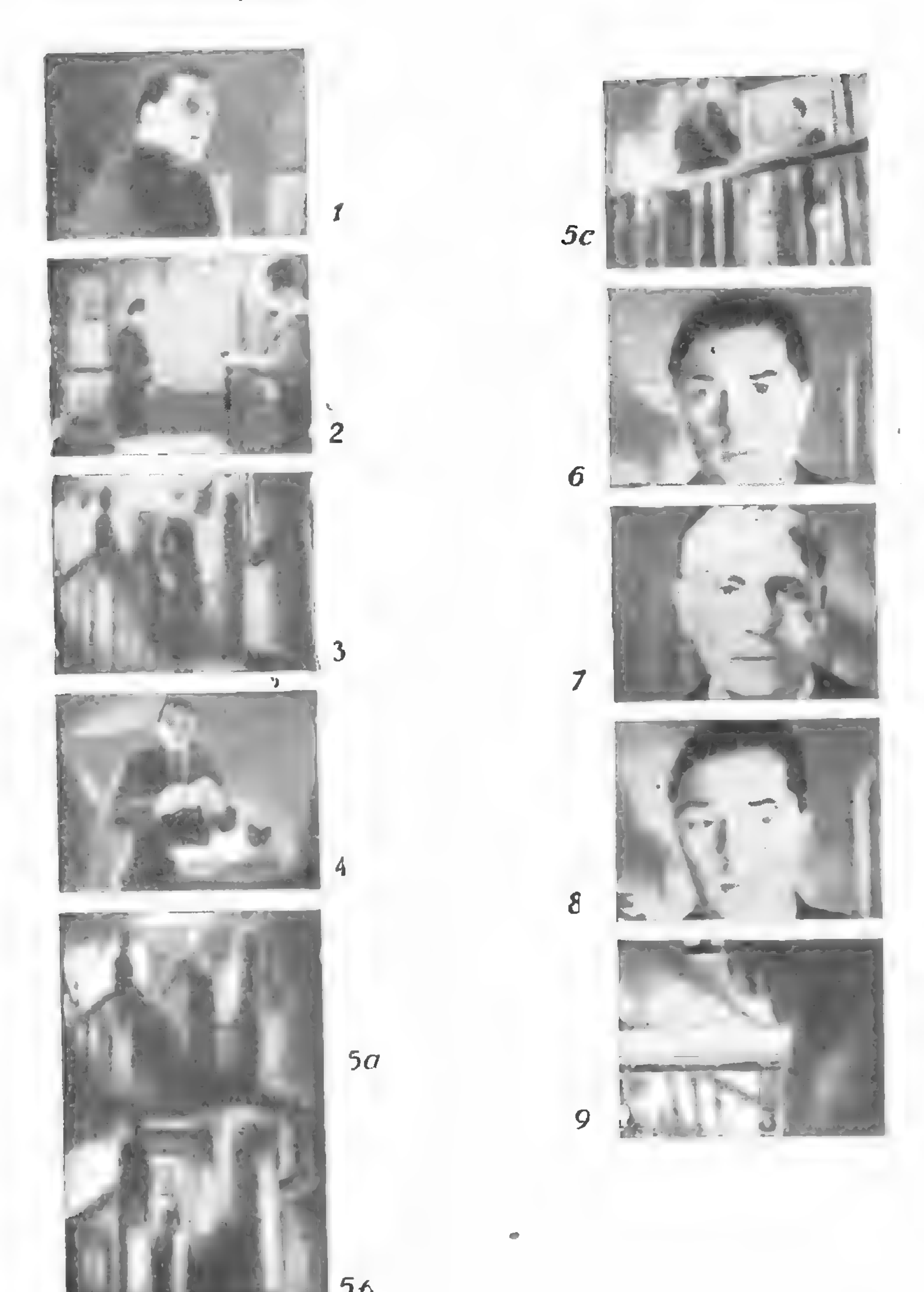
В звуковых фильмах дело обстоит по-иному. Сочетая изображение со звуком, монтажер может в результате получить целую гамму эффектов, которые отсутствуют в изображении и звуке, взятых в отдельности. С помощью диалога ему часто удается осуществить смысловую связь между изображением говорящего и реакцией собеседника на его слова. Он может также замедлить реакцию или предупредить зрителя о приближающихся событиях; наконец, он может совмещать звук с изображением или давать его контрапунктом.

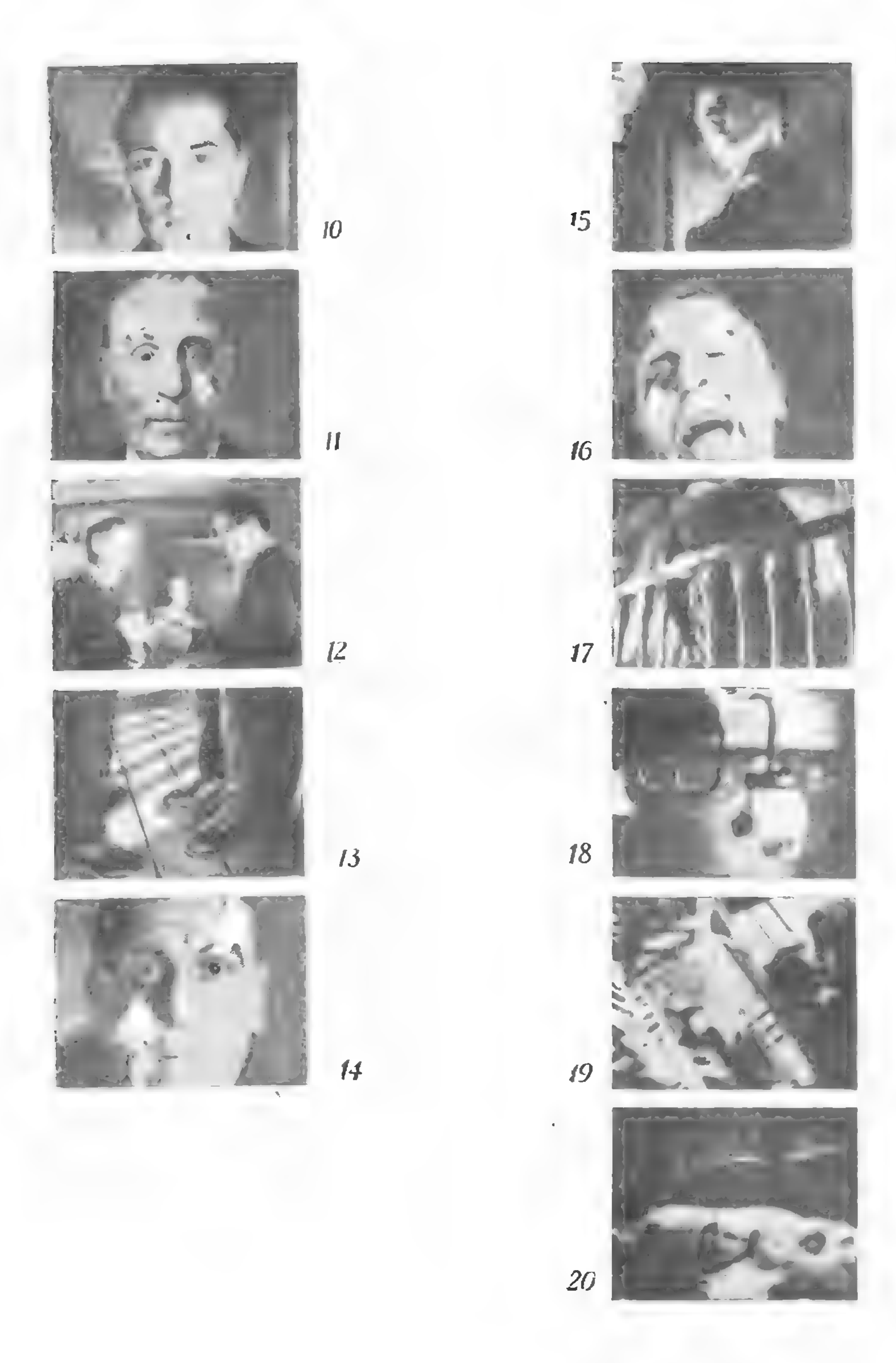
Такой детальной разработкой ритма занимаются обычно монтажеры изображения и звука. Часто тот или иной эффект зависит от каких-то незначительных моментов, которые трудно предусмотреть заранее в подготовительный период, но именно это и представляет основную проблему, которую должен разрешать современный монтажер.

ПЛАВНОСТЬ МОНТАЖНОГО ИЗЛОЖЕНИЯ

Хотя процесс монтажного перехода от кадра к кадру можно сопоставить с быстрым переключением внимания от одного предмета к другому в повседневной жизни, это не означает, что какой-либо кадр может автоматически ускользнуть от внимания зрителя. В большинстве немых фильмов бросаются в глаза резкие монтажные переходы. Многие фильмы Гриффита, например, изобилуют частой сменой точек зрения камеры, и зрителю требуется немало времени и навыка, чтобы спокойно, без раздражения воспринимать эти резкие переходы.

Эйзенштейн был далек от стремления достигнуть плавности монтажного построения, напротив, он строил свой монтаж на столкновениях. В противоположность ему немецкие кинорежиссеры конца двадцатых годов прилагали всемерные усилия к достижению плавности киноповествования. (Пабст был в числе первых немецких кинорежиссеров, которые согласовывали ритм монтажа с внутрикадровыми движениями, чтобы максимально стереть грань между монтажными переходами.)


1
2
3
4
5а
5б
5с
6
7
8
9


10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

Острота этой проблемы теперь значительно усилилась в связи с повысившимися требованиями к реалистическому показу изображаемых событий в звуковых фильмах. Резкие, бросающиеся в глаза монтажные переходы привлекают внимание зрителя к техническим приемам, разрушая иллюзию непрерывности действия. Итак, одной из важнейших задач, стоящих перед современными монтажерами, следует считать плавность монтажного изложения.

Здесь необходимо снова подчеркнуть, что подобное объединение различных элементов, из которых слагается процесс монтажа, нельзя сравнить, например, с четырьмя отдельными этапами создания фильма или даже с четырьмя самостоятельными творческими процессами, но тем не менее оно показывает, что ответственность за монтажное решение фильма перешла от монтажера к сценаристу и режиссеру. В то же время новые проблемы монтажа, которые возникли с приходом звука в кино, неизменно лежат на ответственности монтажера. Ниже мы приводим отрывок из современного режиссерского сценария, сопоставляя его с покадровой разбивкой того же эпизода в монтажных листах. Это сравнение наглядно показывает, что в монтаже современного фильма участвуют и сценарист, и режиссер, и монтажер.

«СКАЛА В БРАЙТОНЕ»

Отрывок из режиссерского сценария и монтажных листов седьмой части фильма

Режиссер Джон Баултинг. Монтажер Питер Грэхем Скотт. Режиссерский сценарий и постановка Роя Баултинга. Производство «Ассошиэйтед Бритиш Корпорейшен», 1947 г.

Главарь бандитской шайки Пинки Браун (Ричард Аттенборо) пытается убить Спайсера (Уайли Уотсон), в руках которого имеются доказательства, разоблачающие Пинки. При этом Пинки устраивает так, чтобы убийство было совершено бандитами из соперничающей с ним шайки. Однако это заканчивается провалом Пинки, и оба попадают в руки полиции. Пинки считает, что Спайсер убит.

В приводимом отрывке показан момент беседы Пинки со своим адвокатом Прюиттом (Харкорт Вилльямс), прерванной приходом одного из членов шайки Пинки — Дэллоу (Вилльям Хартнелл).

	Режиссерский сценарий	Монтажный лист
34.	Средний план. Дверь. Она открывается, и входит Дэллоу. Д э л л о у. Как дела со Спайсером? Камера панорамирует к краю постели, вводя в кадр Пинки. П и н к и. Ребята Коллеони прикончили его. Они чуть было и меня не укокошили. Д э л л о у. Прикончили... Но Спайсер сейчас у себя в комнате. Я слышал его голос.	Д э л л о у. Его убили? Я только что видел его...
35.	Полукрупный план. Пинки. Он в ужасе смотрит на Дэллоу и медленно поднимается с кровати. П и н к и. Не выдумывай!	1. Полукрупный план. Пинки стоит спиной к камере. Д э л л о у *(продолжает фразу)*... Он в своей комнате.
36.	Полукрупный план. Дэллоу.	П и н к и. Дэллоу, не выдумывай.

Дэллоу. Говорю тебе, что он в своей комнате.

37. Полукрупный план. Пинки. Пинки медленно встает с постели и выходит в коридор. Камера панорамирует и отъезжает, показывая площадку лестницы.

38. Средний план. Дверь, ведущая в комнату Спайсера. Пинки появляется в кадре и останавливается, прислушиваясь и положив руку на перила лестницы. Услышав доносящийся из комнаты стук, он вздрагивает. Рука его крепче сжимает перила, и они начинают шататься. Он бросает взгляд на перила, затем снова на полуоткрытую дверь и входит в комнату. Камера неподвижно фиксирует тени и захлопнувшуюся дверь. За дверью внезапно воцаряется полная тишина.

Пинки *(за кадром)*. Так, значит, ты жив!

Спайсер *(за кадром)*. Мне удалось удрать, Пинки. – Слышатся шаги Пинки, вошедшего в комнату. Дверь открывается с громким скрипом, покачнувшись на петлях от ворвавшейся струи воздуха; это Спайсер начинает пятиться к двери, быстро произнося:

Спайсер *(за кадром)*. Я сейчас же уйду, Пинки. Я слишком стар.

Спайсер, пятясь, выходит на площадку лестницы. Пинки почти вплотную наступает на него.

Дэллоу. Говорю же тебе, что я только что видел его!

После минутного колебания Пинки идет направо.

Звучит громкая, трагическая музыка.

23 фт

2. Полуобщий план. Пинки и Дэллоу на переднем плане. Камера панорамирует по комнате вправо на Пинки, направляющегося к двери. 2 фт 5 кдр

3. Площадка у входа в комнату Пинки. Камера фиксирует дверь в комнату Пинки, слева от нее перила лестницы и справа дверь в комнату Спайсера. Пинки выходит из своей комнаты, останавливается и затем, крадучись, направляется к комнате Спайсера. 18 фт

4. Средний план. Комната Спайсера. Крюитт проверяет деньги, которые ему дал Пинки. 3 фт

5. Как в кадре 3. Пинки оглядывается на перила. Чтобы убедиться, что перила сломаны, Пинки кладет на них руку и раскачивает их. Музыка прекращается. Пинки медленно заходит в комнату Спайсера. В дверях комнаты Пинки появляется Дэллоу. Он останавливается, спрятав руку в кармане пиджака.

Камера медленно панорамирует влево, ниже лестничных перил, показывая в центре кадра, сквозь решетку перил, полуоткрытую дверь в комнату Спайсера.

Пинки *(за кадром)*. Так, значит, ты жив, Спайсер!

Спайсер *(за кадром)*. Мне удалось удрать, Пинки! — Когда зритель слышит эту фразу, дверь открывается и на пороге появляется Спайсер, отступающий назад, к камере. Пинки наступает на него. У Спайсера очень испуганный вид.

Спайсер. Я удрал от них, а теперь я уйду отсюда, сейчас же уйду. Я слишком стар для этой игры, я... я очень, очень стар. Никому не нужен старик. Я поеду к своей кузине в Ноттингэм. Она живет в «Синем якоре». Да, я смогу жить там столько, сколько мне понравится. Если я тебе буду нужен, Пинки, ты найдешь меня там.

Спайсер. Пинки, не трогай меня. Говорю же тебе, что я ухожу. Я слишком стар... Эта гостиница в Ноттингэме...
Он уже прислонился к сломанным перилам.

39. С низкой точки из холла. Пинки прижал Спайсера к перилам.
Спайсер. Я всегда рад буду повидаться с тобой.

40. Очень крупный план. Спайсер с ужасом смотрит то на лицо, то на руки Пинки.

41. Очень крупный план. Пинки медленно поднимает забинтованную руку.

42. Очень крупный план. Спайсер. Как бы защищаясь, он поднимает руки.

43. Очень крупный план. Пинки.

44. Очень крупный план. Перила лестницы.

45. Очень крупный план. Пинки. Лицо его принимает решительное выражение.

46. Полукрупный план. Пинки и Спайсер. Пальцы Пинки разжимаются. Он протягивает руку Спайсеру.
Пинки. До свидания, Спайсер.
Спайсер со смешанным чувством страха и облегчения, радости и недоверия протягивает Пинки дрожащую руку.

47. Очень крупный план. Нога Пинки. Он взмахивает левой ногой и затем изо всей силы ударяет ею по ноге Спайсера.

48. Очень крупный план. Спайсер. Его лицо искажено страшной гримасой в тот момент, как он делает невольное движение вперед.

49. Очень крупный план. Пинки. Голова и плечи Спайсера надвигаются на камеру, приближаясь к Пинки. Левая рука Пинки поднимается и резко толкает Спайсера к перилам.

—Я всегда рад буду повидаться с тобой, Пинки. 83 фт

6. Очень крупный план. Пинки угрожающе смотрит на Спайсера. 3 фт

7. Очень крупный план. Искаженное страхом лицо Спайсера. Он смотрит вниз, на перила лестницы. 3 фт

8. Очень крупный план Пинки (как в кадре 6). Он поднял правую руку; не поворачивая головы, устремляет взгляд на перила. 2 фт 4 кдр

9. Крупный план. Трещина в перилах. 1 фт 4 кдр

10. Очень крупный план Пинки (как в кадре 8). Он устремляет взгляд на Спайсера. 1 фт 11 кдр

11. Очень крупный план. Искаженное лицо Спайсера (как в кадре 7). 1 фт 9 кдр
Спайсер. Пинки, оставь меня!

12. Полукрупный план. Пинки и Спайсер. На заднем плане, между ними, виден ковыряющий в зубах Дэллоу. Пинки медленно опускает правую руку, собираясь протянуть ее Спайсеру. 12 фт
Пинки. До свидания.

13. Крупный план ног Спайсера и Пинки.
Внезапно левая нога Пинки ударяет по ноге Спайсера. 10 кдр

14. Очень крупный план. Спайсер. Он издает громкий вопль. 12 кдр

15. Камера снимает с низкой точки, наезжая до полукрупного плана на Пинки. Тело Спайсера наклоняется на камеру. Пинки резко толкает Спайсера к перилам. 14 кдр

50. Очень крупный план. Лицо Спайсера, заполняющее весь экран. Рот его широко открыт, глаза расширены от ужаса. В момент толчка лицо начинает удаляться.

51. Полукрупный план. Перила с низкой точки. Спайсер попадает в щель между сломанными перилами и стремительно летит вниз мимо камеры.

52. Общий план. Снято с верхней лестничной площадки через сломанные перила. Нижний холл. Спайсер падает вниз (кукла). Мы видим его распростертое тело. Пинки подходит к сломанным перилам и смотрит вниз. Снято над его головой.

16. Очень крупный план Спайсера, падающего назад. 8 кдр

Гримаса боли на лице Спайсера (продолжающаяся в кадре 20).

17. Камера снимает снизу вверх перила. Спайсер ударяется спиной о перила, попадает в щель и падает вниз. 1 фт 3 кдр

18. Крупный план. Газовый рожок. Падая, Спайсер разбивает рожок, и оттуда вырывается пламя. 11 кдр

19. Снято над головой Пинки. Спайсер падает в пролет лестницы. 11 кдр

20. Нижний этаж. Камера панорамирует на старинные часы в большом футляре на заднем плане. Тело Спайсера, падая, пробивает футляр, голова его заполняет экран очень крупным планом. 1 фт 14 кдр

Этот эпизод из фильма «Скала Брайтона» интересен по двум причинам. Во-первых, его эмоциональное воздействие на зрителя достигается главным образом монтажом. Во-вторых, монтажные листы почти полностью соответствуют режиссерскому сценарию, что доказывает возможность предварительного планирования монтажного решения еще до того, как режиссер приступит к постановке фильма. Точки зрения камеры и последовательность кадров полностью следуют режиссерскому сценарию. Интересно проанализировать расхождения с режиссерским сценарием, потому что они показывают взаимосвязь функций автора, режиссера и монтажера. На практике это может быть одно и то же лицо, но мы будем рассматривать эти функции раздельно для того, чтобы показать работу, проводимую в подготовительный период, в съемочный период и в период монтажа, или, иными словами, работу над сценарием, на съемочной площадке и за монтажным столом.

Режиссер и монтажер, стремясь усовершенствовать сценарий, внесли ряд изменений в последовательность кадров. Например, кадр 36 был полностью выпущен в фильме, поскольку режиссер считал более важным показать реакцию Пинки на плохие известия, принесенные Дэллоу, нежели самого Дэллоу. Точно так же кадр 20 был введен для усиления эффекта, указанного в сценарии.

Эти и еще некоторые изменения вносились уже в процессе съемки и монтажа, но они являются лишь незначительными деталями, тогда как все более существенные нововведения направлены на улучшение плавности кинноповествования. Они введены в тех местах, где требования сценария

трудно выполнимы по тем или иным техническим причинам. Вставка кадра с Прюнттом (4), безусловно, была вызвана какими-то причинами, возникшими в процессе съемки. Можно предположить, что кадры 3 и 5 были задуманы как единый план. Возможно, что это так и было, но по каким-то соображениям конец кадра 3 или начало кадра 5 (или то и другое) не удовлетворили режиссера, и между ними пришлось вставить кадр 4.

Точно так же мы видим, что точка зрения камеры в кадре 3 противоположна точке, указанной в кадре 38 режиссерского сценария. Это объясняется несколько более сложными причинами. После кадра 5 следует быстрый монтаж коротких крупных планов. Следуя за очень длинным, мало динамичным кадром (длина кадра 5 — 83 фута), они производят сильное впечатление на зрителя. Если бы последовательность кадров в фильме сохранилась такой же, как в сценарии, пришлось бы монтажно перейти к кадру Снайсера, прислонившегося к сломанным перилам, а это могло значительно снизить эффект идущих далее коротких крупных планов. Затем медленная панорама камеры переносит внимание на дверь, ведущую в комнату Снайсера. Мы слышим голоса за дверью, и медленное движение камеры зрительно усиливает напряженность ожидания надвигающихся событий. Наконец, выбранная режиссером точка зрения камеры позволила показать Дэллоу, бесстрастно наблюдающего за происходящим. Драматургическое преимущество подобного монтажного построения очевидно.

Часто приходится подготавливать режиссерский сценарий в то время, когда еще отсутствует детальная разработка декораций. В процессе съемки могут возникнуть какие-либо технические трудности, которые не предвидел сценарист. К подобным случаям относится сцена 38 в приводимом отрывке режиссерского сценария. Панорама камеры в кадре 3 была бы физически невыполнима при съемке с точки, указанной в сценарии.

Расхождение между режиссерским сценарием и смонтированным эпизодом становится особенно заметным, если посмотреть длину каждого плана. Мы видим, какое оживление вносит элемент ритма в безжизненный отснятый материал. Скорость чередования кадров и меняющийся ритм монтажа — все это осуществляется уже за монтажным столом, создавая требуемый эмоциональный эффект сцены.

Это особенно характерно для рассматриваемого эпизода, где мы видим контраст двух медленно тянущихся сцен ожидания и двух последующих сцен, стремительных по своему монтажному ритму. Например, кадр 5 намеренно задерживается на экране. Он является как бы подготовкой для последующих коротких выразительных крупных планов (6—11), показывающих нарастающий конфликт между двумя действующими лицами. Такое монтажное построение значительно усиливает эмоциональное воздействие сцены.

Сравнительно длинный кадр 12 также является как бы кратковременной передышкой, создавая впечатление кажущейся безопасности Спайсера. Этот кадр сменяется лихорадочно быстрой вереницей кадров падения Спайсера. По-видимому, этот контраст был частично задуман еще в съемочный период, поскольку кадр 12 был снят нарочито медленно: рука Пинки движется преувеличенно медленно, а на заднем плане виден Дэллоу, наблюдающий за этой сценой с напускным равнодушием. За этим следует ряд коротких кадров (длина каждого не более 1 фт), являющихся как бы внезапным вихрем, ворвавшимся в это замедленное действие.

Если мы сравним первоначальный замысел автора и монтажное решение этой сцены, то увидим, что заслуга монтажного решения принадлежит не только монтажеру, но в равной степени сценаристу и режиссеру.

Предварительная схема монтажной организации материала, как, например, последовательность кадров и точек камеры, была намечена уже в сценарии. Вопросы ритма и плавности повествования решались в процессе монтажа, причем в случае необходимости в сценарий вносились соответствующие поправки. Конечно, невозможно точно разграничить функции сценариста, режиссера и монтажера, это было бы слишком упрощенным подходом к процессу создания кинофильма, но приводимый анализ дает общее представление о всех стадиях монтажа, показывая, что монтаж звукового фильма начинается еще задолго до того, как отснятый материал попадает в монтажную.

ЗНАЧЕНИЕ МОНТАЖА В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ФИЛЬМА

Доля ответственности за монтаж фильма сценариста, режиссера и монтажера бывает неравноценной в различных творческих коллективах. Опытный сценарист, способный мысленно представить себе результаты, которые будут достигнуты средствами монтажа, может принять на себя основную ответственность за монтаж фильма; опытный режиссер в свою очередь может отстаивать свои творческие позиции. Если и сценарист, и режиссер не имеют четкого представления о решении фильма, тогда основная ответственность за монтаж ложится на монтажера.

Этот вопрос во многом зависит от традиций, существующих в кинопромышленности данной страны и в той или иной студии, а также от личных и профессиональных качеств и стиля работы специалистов студии и, наконец, от характера фильма.

В киностудиях Англии режиссер обычно является ведущей творческой фигурой в процессе производства фильма. Он принимает участие в разра-

ботке режиссерского сценария и руководит монтажом. Вместе с монтажером он несет ответственность за окончательный монтаж фильма. В Голливуде наблюдается другая картина. Сценаристы обычно очень подробно разрабатывают киносценарий, значительно ограничивая этим творческую роль режиссера, которая сводится лишь к выполнению указанного в сценарии. Кроме того, в США продюсер принимает значительно большее участие в решении творческих вопросов, связанных с постановкой фильма, чем это делает английский продюсер. Американский продюсер почти всегда руководит монтажом фильма; эта работа в большинстве голливудских студий уже не входит в обязанности режиссера.

Вот что пишет по этому поводу известный американский кинорежиссер Франк Капра:

«В Голливуде наберется не более полдюжины режиссеров, которые пользуются свободой постановки и монтажа фильмов.

В течение трех лет мы пытались организовать творческий союз кинорежиссеров, причем нашим единственным требованием было предоставление нам двухнедельного подготовительного периода для фильмов категории «А», семидневного подготовительного периода для фильмов категории «Б» и участие в черновом монтаже материала. Мы просили хотя бы предоставить режиссеру возможность знакомиться со сценарием его будущего фильма и разрешить ему монтировать текущий материал, который показывается главе студии. Для того чтобы добиться частичного удовлетворения наших условий, потребовалось три года упорной борьбы... Я бы сказал, что 80 процентов современных режиссеров снимают фильмы, слепо следуя указаниям продюсеров и не внося в фильмы своей творческой инициативы, а 90 процентов из них не имеют права голоса в вопросах сценария и монтажа фильма.

Это — воистину печальное положение для вида искусства, главной творческой фигурой в котором должен быть режиссер» *.

Хотя картина, которую нарисовал в своем письме Франк Капра, в наши дни не совсем соответствует действительности, все же значительных сдвигов в этих вопросах не произошло. Однако мы можем напомнить, что некоторым ведущим режиссерам Голливуда удалось перешагнуть через эти кажущиеся непреодолимыми преграды. К числу их относятся: Престон Стэрджес и Джон Хьюстон, которые сами пишут сценарии для своих фильмов; Чаплин — сценарист, продюсер и режиссер; Форд, являющийся одновременно режиссером и продюсером; Орсон Уэллес, воплотивший в своем лице главного исполнителя и постановщика «Гражданина Кэйна». Успех фильмов, поставленных этими режиссерами, полностью подтверждает то, что подсказывается здравым смыслом: руководство постановкой фильма и его монтажом (независимо от того, был ли монтаж запланирован еще в сценарии или выполнен по окончании съемочного периода в монтажной) должно осуществляться одним человеком.

---

* Из письма в газету „The New York Times", April, 1939. Цитируется в „America at the Movies" by Margaret Thorp. Yale University Press, 1939, pp. 146—147.

Но кто же в идеальном случае должен нести ответственность за сценарий? Некоторые ведущие режиссеры, как мы видим, достигают наилучших результатов, ставя фильмы по своим собственным сценариям. (Это вовсе не значит, что режиссер должен, подобно Стэрджесу, сам придумывать сюжеты для сценария. Возможно, что он будет только сотрудничать со сценаристом или участвовать в разработке режиссерского сценария.) Торолд Диккинсон в своей статье «Кинодраматург и кинозритель» * приводит убедительные аргументы в пользу этой системы как единственно возможной.

Однако это не относится ко всем режиссерам. Джон Форд, как известно, ставит фильмы (например, «Гроздья гнева») по сценариям других авторов, полностью сохраняя творческий замысел сценариста.

Некоторые сценаристы и режиссеры считают наиболее плодотворной формой совместную работу, создающую при многолетнем творческом содружестве гармоничное сочетание талантов, вносящих общий вклад в дело создания кинофильма. Однако какой бы характер ни носило звено продюсер-режиссер — сценарист — монтажер, все же основным и непременным условием должно быть воплощение творческого замысла фильма прежде всего в зрительных образах и в монтажных построениях изобразительного материала.

Практически это означает, что основная ответственность за творческое решение фильма ложится на плечи режиссера. Именно режиссер является ответственным за изобразительную сторону фильма в съемочный период, а следовательно, он должен осуществлять общее руководство всей постановкой фильма. Это также налагает на режиссера ответственность за монтаж и дает ему право монтажного решения зрительных образов, отвечающего его творческим замыслам.

Хотя многие режиссеры по возможности стремятся сохранить за собой право приоритета в процессе создания фильма, большинство из них не настаивает на том, чтобы стать авторами сценария. Для того чтобы писать диалог и придумывать всякие перипетии, требуется талант, которым режиссер может и не обладать, несмотря на его творческую фантазию. Совместная работа сценариста и режиссера, практикуемая многими английскими кинорежиссерами, принесла плодотворные результаты.

Пожалуй, следует привести конкретный пример такого идеального творческого содружества. Говоря о многолетней совместной работе режиссера Марселя Карне и сценариста Жака Прэвера и, в частности об их работе над созданием фильма «Дети райка», французский критик Жан Митри пишет:

«В прошлом, когда были созданы такие фильмы, как «Набережная туманов», «Странная драма» или «День начинается», в которые (Прэвер и Карне) вложили

* Sight and Sound, March, 1950. The Filmwright and the Audience.

все свое мастерство и которые я считаю не только шедеврами этого мастера, но также и шедеврами всей французской кинематографии, большинство сценариев было результатом совместной работы сценариста Прэвера и режиссера Карне, но Карне все же нес бо́льшую ответственность за разработку режиссерского сценария и за построение кинематографического материала. Когда Карне писал литературный сценарий на задуманную тему и намечал основные моменты режиссерского сценария, Прэвер ограничивался тем, что писал диалог, укладывая его в строго ограниченные и заранее распланированные режиссером Карне рамки. Последний, используя специфические средства кино, воплощал сценарий в зрительные экранные образы, предоставляя диалогу играть вспомогательную роль: дополнять и полностью раскрывать зрительные образы.

Начиная с фильма «Вечерние посетители», они поменялись ролями. Прэверу принадлежат сюжеты фильмов, он же пишет либретто и сценарии, подробно разрабатывая многие сцены. Работа Карне над сценарием ограничивается необходимыми техническими указаниями и планированием точек камеры. В результате это уже не фильмы Карне с диалогом Прэвера, а фильмы Прэвера, поставленные Карне, и в них олицетворено иное ви́дение окружающего мира. Там, где Карне воздействует на зрителя изобразительными средствами, Прэвер использует диалог. Зрительные образы служат лишь для того, чтобы знакомить зрителя с действующими лицами фильма и показывать развертывающиеся вокруг них события, искусно задуманные, но управляемые диалогом.

Следовательно, эти лишенные внутреннего содержания зрительные образы служат лишь для того, чтобы показывать зрителю внешние черты героев фильма, о которых мы знаем только то, что они говорят; эти зрительные образы только иллюстрируют киноповествование, развитие которого осуществляется исключительно диалогом. Текст становится точкой опоры, плотью и кровью фильма, тогда как зрительные образы выполняют роль вспомогательных элементов, облекая слова в соответствующие формы» *.

Статья Митри раскрывает причины удивительной пустоты изобразительных решений послевоенных фильмов Карне. Нельзя упрекнуть Карне в невыразительности зрительных образов. Нет, они очень выразительны (особенно в фильме «Вечерние посетители»), но они скорее иллюстрируют киноповествование, а не раскрывают его внутреннюю сущность.

Нам могут возразить, что сценарии, изобилующие диалогами, пишутся лишь плохими сценаристами. Однако опыт показал, что в тех случаях, когда решающее слово имеет сценарист, а режиссер является лишь исполнителем, снимающим в строгих рамках сценария, которые ему не дозволено нарушать, фильм получается статичным и многословным. Часто такая система бывает предрешена заранее. В Голливуде доминирующую роль в творческих вопросах создания фильма играют сценарист и продюсер. Безусловно, подобная практика стала возможной благодаря сравнительно высокому мастерству кинодраматургов. Но она также характерна для всей голливудской системы производства фильмов.

Большинство продукции, выпускаемой Голливудом, рассчитано на кассовый успех «кинозвезд», законтрактованных в киностудии. Именно в рас-

* Sight and Sound, March, 1950. Translated by Thorold Dickinson. The Filmwright and the Audience.

чете на популярность кинозвезд пишется сценарий, ставится и монтируется фильм. Основную роль в сценарии играет диалог, выгодно выделяющий привлекательные внутренние качества героев и героинь, тогда как изобразительная сторона фильма направлена на приукрашивание их внешних данных. Подобная система влияет также и на монтаж, который уже не подчиняется драматургии фильма; его основная роль состоит в том, чтобы «подать» в наиболее выгодном свете «кинозвезду». В результате фильм изобилует бессмысленными с драматической точки зрения крупными планами, которые часто нарушают темп и ритм фильма.

Любой зритель, регулярно посещающий кинотеатры, может подтвердить, что подобная система «звезд» уже много лет влечет за собой выпуск драматургически ничтожных фильмов. Существуют, однако, исключения. Многие фильмы Греты Гарбо, некоторые историко-биографические фильмы с участием Поля Муни или поставленные Марселем Паньолем фильмы с участием Рэмю, хотя и недалеко отходят от искусно задуманных сюжетов, приумножающих славу тех или иных кинозвезд, но тем не менее они обладают рядом достоинств, которые нельзя отрицать. Все многообразные творческие элементы, из которых слагается звуковой фильм, подчинены здесь одному элементу — актерской игре, и поэтому художественные достоинства фильма определяются исполнительским мастерством кинозвезд.

Фильмы с участием таких крупных актеров, как Гарбо, иногда получаются удачными, но если применить подобные же приемы к актерам, пользующимся лишь временным «кассовым» успехом у публики, это уже получится скучно и шаблонно. Для того чтобы понять всю порочность системы «звезд», составляющей основу производства фильмов, следует лишь представить себе «Королеву Христину» без Греты Гарбо или «Жену булочника» без Рэмю.

Существуют также другие категории фильмов, основные достоинства которых нельзя отнести к заслугам режиссера. К их числу относятся фильмы Престона Стэрджеса, славящиеся своими блестящими диалогами; хорошие музыкальные фильмы, художественная ценность которых часто заключена в прекрасной постановке танцевальных номеров, монументальные фильмы Сесиля де Милля, где центральной творческой фигурой является художник. Ведущая творческая роль в этих фильмах принадлежит не режиссеру, а другим творческим работникам, чьи методы, надо сказать, далеки от реализма. Каждый по-своему, они создают свой особый стиль, свою нереальную атмосферу: карикатурные образы в комедиях Стэрджеса; величественные, нежизненные образы героинь Гарбо; оторванная от жизни легковесность музыкальных фильмов или чрезмерная пышность эпических фильмов де Милля — все это искусственные приемы, на которых строится успех этих фильмов. Их создатели не стремятся к реалистическому раскрытию кинематографического образа; вместо этого они стараются обес-

печить успех фильму теми или иными стилизованными приемами, разработанными ими самими.

Если же говорить о фильмах, созданных в реалистической манере, то в них отчетливо видна центральная роль режиссера. Такие выдающиеся звуковые фильмы, как «Гроздья гнева», «День начинается», «Похитители велосипедов», можно отнести к разряду «режиссерских фильмов». Сюжет и характеры действующих лиц фильма раскрываются в первую очередь зрительными образами, ритмическим рисунком и монтажом. Основные творческие замыслы художника независимо от того, значится ли он в заглавных титрах сценаристом, режиссером или продюсером, воплощены в выразительных зрительных образах. Диалог, декорации, актерская игра — все эти элементы подчиняются главной задаче фильма — его изобразительному решению.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ СТИЛИ МОНТАЖА

Появление звука в кино позволило режиссерам выбирать для фильмов более сложные сюжеты по сравнению с немыми фильмами. В результате в звуковых фильмах основное внимание стало концентрироваться на конкретных событиях и развертывании повествования, а не на косвенных формах пояснений и описаний.

В то время как крупнейшие мастера немого кино предпочитали примитивные сюжеты, приукрашивая их своей индивидуальной трактовкой и комментариями, режиссеры звуковых фильмов, как правило, пользуются более прямолинейными приемами повествования. В современном кино применяются более реалистические приемы, отвечающие вкусам широких кругов зрителей; залогом «кассового» успеха являются быстрый темп и драматическая насыщенность киноповествования, и большинство режиссеров ставит перед собой именно эти задачи. Кажется невероятным, чтобы в наши дни такие эмоционально насыщенные фильмы, как «Земля» Довженко или фильмы с интеллектуальным уровнем «Октября» или даже «Нетерпимости», принесли бы коммерческую прибыль. Именно так и было с этими фильмами. Гриффит в основном сам финансировал свой фильм, а система советской кинопромышленности была основана не на извлечении прибылей. Постановка современных фильмов обходится несравненно дороже, чем во времена немого кино, а следовательно, для того чтобы подобные фильмы появлялись на экранах, им необходима финансовая поддержка.

Кроме этих очевидных коммерческих соображений, которые заставили режиссеров пренебречь многообразными творческими приемами, отдав предпочтение прямолинейному повествованию, возможна также новая техническая проблема, связанная с появлением звука в кино. Как мы уже видели, появление диалога в кино отнюдь не означает, что монтаж звуковых филь-

мов должен стать более примитивным или менее выразительным. Подобная точка зрения верна лишь в отношении эпизодов, построенных в виде повествования, где каждый последующий кадр является продолжением предыдущего. В эпизодах с менее прямой последовательностью изобразительной части повествования, где сопоставление кадров определяется взаимосвязью интеллектуальных или эмоциональных элементов с физическими, звук может стать непреодолимой преградой. Два характерных примера поясият сказанное выше.

Представьте себе простую сцену. Человек идет по коридору гостиницы, и мы слышим его шаги. Он подходит к двери комнаты и открывает ее: слышится звук открывающегося замка. Прервав на половине показ открывания двери, мы переносим зрителя в комнату и продолжаем действие, начатое в предыдущем кадре: человек закрывает за собой дверь, и слышится звук закрывающейся двери. Человек подходит к другому действующему лицу, находящемуся в комнате, и мы слышим их разговор. В то время как они произносят свои реплики, дается переход к более крупному плану обоих действующих лиц, а затем крупно показывается каждый из них. Во всех этих кадрах происходит диалог между действующими лицами. Затем следует реакция, вызванная произносимыми словами. Этот кадр остается на экране, пока актер за кадром произносит свою реплику... и т. д. Подобный эпизод следует отнести к категории прямолинейного повествования, где в каждом последующем кадре следует продолжение действия предыдущего. Вполне понятно, что здесь присутствие звука не усложняет монтажа, даже при его быстром темпе.

Возьмем теперь пример, где монтаж осуществляет не прямое физическое соединение последовательного действия, а переплетает в одном эпизоде несколько событий, не имеющих прямой физической связи между собой.

«Знаменитый пианист, выступающий в Альберт-холле, исполняет финал концерта Чайковского. В ложе сидит наследный принц Руритании. Под его ложей террорист, готовящий взрыв бомбы, укрепляет запальный шнур. Простая английская девушка, Роза Роунтриж, любящая принца не за его титулы, а за его личные достоинства, мчится в такси, чтобы предупредить принца о готовящемся покушении.

В немом фильме в этот напряженный момент на экране замелькали бы со все возрастающей быстротой руки пианиста, фигура принца, огонь, бегущий по запальному шнуру, такси, стремительно сворачивающее за угол. Глаза, уже привыкшие к этим зрительным образам, различали бы их за долю секунды, а то обстоятельство, что все эти образы — пальцы, быстро пробегающие по клавишам рояля, огонь, бегущий по запальному шнуру, такси, стремительно несущееся прямо на камеру,— имеют общий элемент движения, зрительно объединяло бы их, несмотря на различие этих экранных образов.

Однако если мы попытаемся представить себе те же самые монтажные сопоставления в виде звуковых образов — звуки рояля, потрескивание горящего шнура, шум мчащейся машины,— нам сразу станет понятным: для того, чтобы все эти быстро чередующиеся звуки стали различимыми для зрителя, не говоря уже об их эмоциональном воздействии, следовало бы дать их на экране в десять раз медленнее.

...В быстром ритме приведенного мною монтажного построения можно зрительно различить чередующиеся кадры длиной в один, полфута и даже меньше, но на слух они будут неразличимы. Кроме того, в этих звуках нет объединяющего элемента движения, присутствующего в изобразительных образах. Звук можно лишь ускорить, но по своей природе он останется неизменным. Можно ускорить темп музыки, усилить шум автомобильного мотора до пронзительного рева, но нельзя довести до кульминации эмоциональное напряжение путем перескакивания от одного звука к другому со все возрастающей скоростью, как это достигается зрительными образами. Результатом будет просто бессмысленная какофония неразличимых звуков.

Для правильного звукового решения эпизода необходимо, чтобы на всем его протяжении звучала музыка концерта Чайковского, монтируя изображение в соответствии с ритмом этой музыки, отступая при этом от реальных звуков, соответствующих экранным образам, таким путем, чтобы момент острого драматического напряжения в изобразительной части эпизода совпал с кульминацией в музыке»*.

В приведенном выше куске каждый новый кадр показывает нам действие, не имеющее прямой физической связи с предыдущим; все эти монтажные кадры объединены лишь внутренней эмоциональной взаимосвязью. В подобных эпизодах сочетание с каждым из этих коротких кадров реального звука привело бы, как указывает Асквит, к бессмысленному результату. На протяжении всего этого куска должно звучать *единое* музыкальное сопровождение, и, конечно, подобная система должна быть общепринятой.

Сцены автомобильной погони, требующие быстрого параллельного монтажа, обычно сопровождаются непрерывным и все усиливающимся воем полицейских сирен. В других сценах подобного же типа естественные звуки заменены музыкальным сопровождением, достигающим своего максимального напряжения синхронно с драматическим напряжением фильма. (Если бы приведенный Асквитом эпизод происходил не в концертном зале, а в театре, тогда для него пришлось бы подбирать специальное музыкальное сопровождение.)

Имеется еще один, совершенно противоположный вид монтажа, несовместимого с естественными звуками. Мы уже говорили о том, как Гриффит и еще в большей степени русские режиссеры пользовались приемами «строящего монтажа», как называл его Пудовкин. В качестве примера такого монтажа мы приводили эпизод на бирже из фильма «Конец Санкт-Петербурга». Сущность этого приема заключается в том, что при соответствующем монтажном построении ряда физически разобщенных образов они приобретают интеллектуальное или эмоциональное звучание. Часто в эпизоды вставляются монтажные кадры, не имеющие никакого отношения к сюжету фильма (например, изображения языческих богов в одном из эпизодов «Октября»). Безусловно, попытки сопровождения этого эпизода соответствующей синхронной фонограммой с естественными звуками были бы такими же неудачными, как в примере, приведенном Асквитом. Факти-

---

* The Cinema, 1950. Edited by Roger Manvell. Penguin Books, 1950. Цитируется из очерка „The Tenth Muse Takes Stock" by Anthony Asquith.

чески это было бы невыполнимой задачей, потому что впечатление зрителя, созданное множеством отрывистых звуков, ничего бы не добавило к выразительности этого эпизода.

Некоторые режиссеры раннего периода звукового кино пытались вводить в свое киноповествование некоторые символические эффекты, избегая тем самым необходимости перемежать эпизод отвлеченными монтажными образами для достижения желаемых результатов. Альфред Хичкок в своем фильме «Шантаж» (1929) вводит в нескольких местах изображение смеющегося клоуна, создавая этим довольно тяжеловесную символику.

Мамулян в фильме «Городские улицы» (1931) показывает фигурки кошек, украшающие спальню героини, чтобы провести аналогию с ее ревностью: он показывает также птиц, летающих возле тюремного окна, символизируя свободу за стенами тюрьмы; тушение спички служит у него приметой убийства. Мамулян экспериментировал с подобными эффектами также в одном из своих ранних фильмов — «Аплодисменты», который подвергся суровой критике.

Льюис Джекобс пишет:

«Один из наиболее острых драматических моментов фильма «Аплодисменты» наступает тогда, когда любовник увядающей королевы мюзик-холла говорит ей о том, что она стара, уродлива и что ее жизнь кончена.

При этом камера на мгновение фиксирует лицо актрисы Морган, затем медленно переходит к ее портрету в молодости, висящему на стене, и снова возвращается к ее лицу. Сочетание этого движения камеры с горькими словами говорящего в огромной мере усиливает драматическое напряжение этой сцены. В другой сцене дочь стареющей танцовщицы, сидя в ресторане, подносит к губам стакан с водой: музыка медленно затихает, и кадр, наплывая, переходит на такой же жест ее матери, поднимающей к губам стакан с ядом. Теперь эти приемы уже устарели, но во времена первых звуковых фильмов они считались оригинальными и привлекательными» *.

Мы не можем согласиться с несправедливой резкостью последнего замечания Джекобса. Не следует называть приемы Мамуляна устаревшими лишь потому, что они вышли из моды в наши дни, уступив место «обтекаемым» сюжетам современных фильмов, где символика Мамуляна не пользуется успехом. Его приемы «не обогащают сюжета фильма», а, следовательно, рассматриваются большинством режиссеров как ненужные усложнения киноповествования. Вывод Джекобса, что «подобные приемы теперь уже устарели», следует считать точкой зрения современной аудитории, которая привыкла в течение многих лет видеть на экране примитивные повествовательные сюжеты и поэтому уже не может воспринимать фантазию, символику и другие режиссерские приемы.

Появление звука в кино заставило режиссеров в значительной степени перейти к реалистическим методам киноповествования, отказавшись от зри-

---

* The Rise of American Film by Lewis Jacobs. Harcourt, Brace and Co, 1939, pp. 170—171.

тельной символики немого кино. При этом важно учесть то обстоятельство, что это изменение творческих методов было делом вкуса режиссеров, но отнюдь не диктовалось необходимостью, связанной с появлением в кино нового ограничивающего средства — звука.

Нет причин для того, чтобы не использовать в звуковых фильмах изобразительные приемы, подобные приемам Мамуляна. Развитие звукового кино может идти не только по пути реализма.

Во многих звуковых фильмах мы видели примеры того, что режиссерские приемы, по своему характеру полностью лишенные драматургического напряжения, могут быть использованы весьма успешно в том случае, когда характер всего фильма делает уместной символику зрительных образов. Если «приглаженная» символика ревности героини, олицетворяемая фигурками кошек в фильме «Городские улицы», получалась не совсем удачной, то виной этому совсем не прием сам по себе. Скорее всего неудачу следует приписать тому, что этот прием был введен в прямолинейное реалистическое повествование. Резкий переход от реализма к чрезвычайно вычурным, надуманным образам не воспринимается зрителем, которого вынуждают внезапно рассматривать киноповествование другими глазами. Режиссерские приемы Мамуляна, как указывает Джекобс, живут сами по себе, никогда не сливаясь в органическое целое с повествованием: они не подчинены единству стиля всего фильма.

К числу одного из немногих звуковых фильмов последнего времени, где творческая фантазия режиссера получила широкое применение, относится экранизация «Пиковой дамы» Пушкина. Мы встречаем там часто повторяющееся символическое изображение паутины; шуршание платья старой графини также приобретает самостоятельное символическое значение; в сцене, где молодая графиня «продает свою душу» и, вернувшись в свою комнату, склоняется в молитве перед иконой божьей матери, внезапный порыв ветра задувает свечу, оставляя комнату во мраке и символизируя этим, что святая дева отвергает молитву молодой женщины.

Подобные приемы возможны в «Пиковой даме», потому что они не идут вразрез с характером всего фильма. Сюжет фильма, пышные декорации, подчеркнуто стилизованное сумрачное освещение и выразительные, величественные портреты действующих лиц — все это создает в фильме атмосферу, допускающую символику зрительных образов. В этом случае символические образы не оторваны от сюжета, а органически связаны с ним. Фильм «Пиковая дама» может служить примером того, что подобная символика допустима в звуковом кино при условии сохранения стилистического единства всего фильма в целом.

Все описанные здесь приемы вытекают из трактовки сюжета. Индивидуальные творческие толкования, естественно, зависят от фона, на котором развертывается киноповествование. Эрнест Линдгрен считает, что именно так и должно быть. Он заявляет, что образность или символика всегда

будут значительно удачнее, если эти кадры органически связаны с материалом фильма. Однако здесь уместно напомнить, что русские режиссеры создавали свои наиболее выразительные зрительные противопоставления, совершенно игнорируя место действия фильма и показывая монтажные кадры, не имеющие связи со всем киноповествованием.

В «Октябре» есть эпизод, где Эйзенштейн, стремясь высмеять религиозный фетиш, дает после надписи серию монтажных кадров икон, церквей и наклонившихся церковных куполов, противопоставляя им изображения египетских, китайских и примитивных африканских божков. Эти короткие монтажные образы являются полной абстракцией, не имеющей никакой логической связи со всем повествованием.

Безусловно, такое монтажное построение невозможно в звуковых фильмах с диалогом, где эпизод создается из кадров, разобщенных во времени и пространстве, так что любой натуралистический звук будет фиксировать внимание зрителя на этой разобщенности. Кто-нибудь сможет заключить из этого, что звук ограничивает творческие возможности монтажа. Но это не совсем верно, и тот факт, что Эйзенштейн никогда полностью не использовал всех возможностей звука, еще ничего не доказывает.

Английские режиссеры-документалисты тридцатых годов, особенно Бэзил Райт и Хэмфри Дженнингс, показали, что методы Эйзенштейна могут найти свое дальнейшее развитие в звуковом кино. Приводимый нами эпизод из фильма «Песнь о Цейлоне» (подробный анализ этого эпизода дается в девятой главе) показывает, что «интеллектуальный» фильм может быть значительно обогащен умелым использованием звука. Своими экспериментами со звуком, созданием чрезвычайно сложных звуковых сочетаний, которые то органически сливаются с изображением, то резко контрастируют с ним, Райт показал, что теория ассоциативного монтажа Эйзенштейна, или монтажа без соблюдения единства времени и пространства между смежными монтажными кадрами, может получить свое дальнейшее развитие в звуковом кино.

То обстоятельство, что эксперименты, проводимые в тридцатых годах Дженнингсом и в меньшей степени Пэром Лоренцом в фильме «Город», не имели большого успеха, еще не означает, что они нереальны. Скорее, это показывает, что заказчики, финансирующие документальные фильмы, стали ставить постановщиков этих фильмов во все более и более жесткие рамки, и все меньшее количество этих заказчиков позволяло режиссерам свободно экспериментировать абстрактными приемами (так же как это было в советской кинематографии в двадцатых годах). Тем не менее в этом направлении открывается обширное поле деятельности для экспериментов.

В разделе, посвященном документальной кинематографии, мы попытаемся дать анализ нескольких фильмов, достоинства которых лежат в приемах ассоциативного монтажа. Пока же заметим, что в этих, так же как и в «монтажных», фильмах роль монтажера становится такой же значитель-

ной, как в эпоху немого кино. Райт (а также, хотя и несколько по-иному, Флаэрти) придает большое значение творческой работе монтажера, во многом полагаясь на монтажный период.

Высокий художественный уровень фильмов, подобных «Луизианской повести» и «Песне о Цейлоне», заставляет сожалеть о том, что творческие методы их создателей не нашли применения во многих других фильмах. Как мы уже упоминали, причиной этому послужили экономические соображения, по которым в наши дни бо́льшим успехом пользуются фильмы с тщательно разработанным сценарием, строго следующим сюжетной линии. Если эти преграды будут тем или иным путем устранены, в звуковом кино снова возродится целый ряд интересных тем. В настоящее же время можно лишь с надеждой ожидать появления новых фильмов, создателем которых будет режиссер, обладающий таким же творческим размахом в звуковом кино, каким были отмечены немые фильмы Гриффита, Эйзенштейна и Довженко.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

Практика монтажа

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЭПИЗОДЫ, ПОСТРОЕННЫЕ НА БЫСТРО РАЗВИВАЮЩЕМСЯ ДЕЙСТВИИ

Одним из основных достоинств кино является его способность фиксировать движение и мгновенно переносить зрителей из одного места действия в другое. Эти специфические возможности кинематографа легли в основу многих фильмов, носящих самый разнообразный характер. Ковбойские фильмы, которые появились чуть ли не с первых дней кино, гангстерские фильмы тридцатых годов, полудокументальные детективы послевоенного периода с обязательным преследованием в конце и более изощренные детективные мелодрамы Ланга и Хичкока — все они привлекают зрителя главным образом эпизодами, насыщенными напряженным, быстро развивающимся действием. Эпизоды со всевозможными драками, построенные на быстром движении и действии, могут быть осуществлены только средствами кино и никогда не утратят своей популярности.

В период немого кино совершенствование фильмов, построенных на быстро развертывающемся действии, было неразрывно связано с совершенствованием процесса монтажа. Характерно, что первыми фильмами, в которых были использованы примитивные приемы монтажа, были фильмы Портера, изобиловавшие погонями. Гриффит впервые ввел прием перекрестного монтажа, увеличивая продолжительность сцен погони путем ритмического чередования кадров преследующего и преследуемого. Позднее он вводил также статичные кадры, показывающие реакцию наблюдателя и служащие монтажным переходом к сценам движения; кроме того, эти неподвижные изображения усиливали эффект движения. Все эти монтажные приемы сохранились до наших дней в почти неизменном виде.

Прием параллельного монтажа предоставляет режиссеру уникальную возможность для раскрытия на экране конфликта, сопровождаемого быстро развивающимся действием. Показывая поочередно то преследующего, то преследуемого, режиссер помогает зрителю наблюдать за развивающимися

событиями, сохраняя при этом иллюзию непрерывности действия. Однако именно этот монтажный прием ставит перед монтажером задачи, которые в некоторых случаях труднее разрешить, чем при монтаже эпизодов с прямолинейным повествованием, где каждый последующий кадр просто продолжает действие предыдущего.

Основная трудность заключается в том, что зритель должен иметь четкое представление о происходящих событиях. Во многих случаях преследователь значительно отстает от преследуемого, и поэтому иногда приходится поочередно показывать места, по которым проходит погоня. В этих случаях очень важно сохранить у зрителя представление о географической взаимосвязи между местами, где происходят два параллельных действия. Иногда у монтажера возникает желание дать слишком быстрый ритм монтажа для нагнетания напряженности в подобных эпизодах. Если зритель при этом перестает различать детали развертывающегося на экране действия, значит, монтажер не справился со своей задачей.

Дальнейшая цель сводится к тому, чтобы показать переменный успех каждого из противников. Это в основном зависит от ритмического построения монтажных сцен: изменения ритма монтажа в соответствии с меняющейся напряженностью действия, увеличения продолжительности сцены в случае необходимости для переключения внимания зрителя с преследующего на преследуемого или наоборот. Все эти задачи настолько тесно переплетаются со специфическими требованиями, вытекающими из драматургии того или иного эпизода, что теоретические рассуждения здесь были бы слишком расплывчатыми и не принесли бы никакой пользы. Ниже мы приводим пример прямолинейного построения эпизода погони.

«ОБНАЖЕННЫЙ ГОРОД»

Режиссер Жюль Дассен. Монтажер Поль Вэзервекс.
Производство «Юниверсал Интернейшнонел». 1948.

Отрывок из десятой части.

После длительных розысков агент сыскной полиции Холлоран обнаружил убийцу Вилли Гарца, прятавшегося у себя дома. Во время допроса, воспользовавшись удобным моментом, Гарца ударом сбивает Холлорана с ног и убегает, не замечая, что сыщик не потерял сознания. Начинается погоня, однако Холлорану не удается поймать преступника, и он докладывает об этом в управлении сыскной полиции.

Поимка Гарца поручена лейтенанту Дэну Мэльдуну.

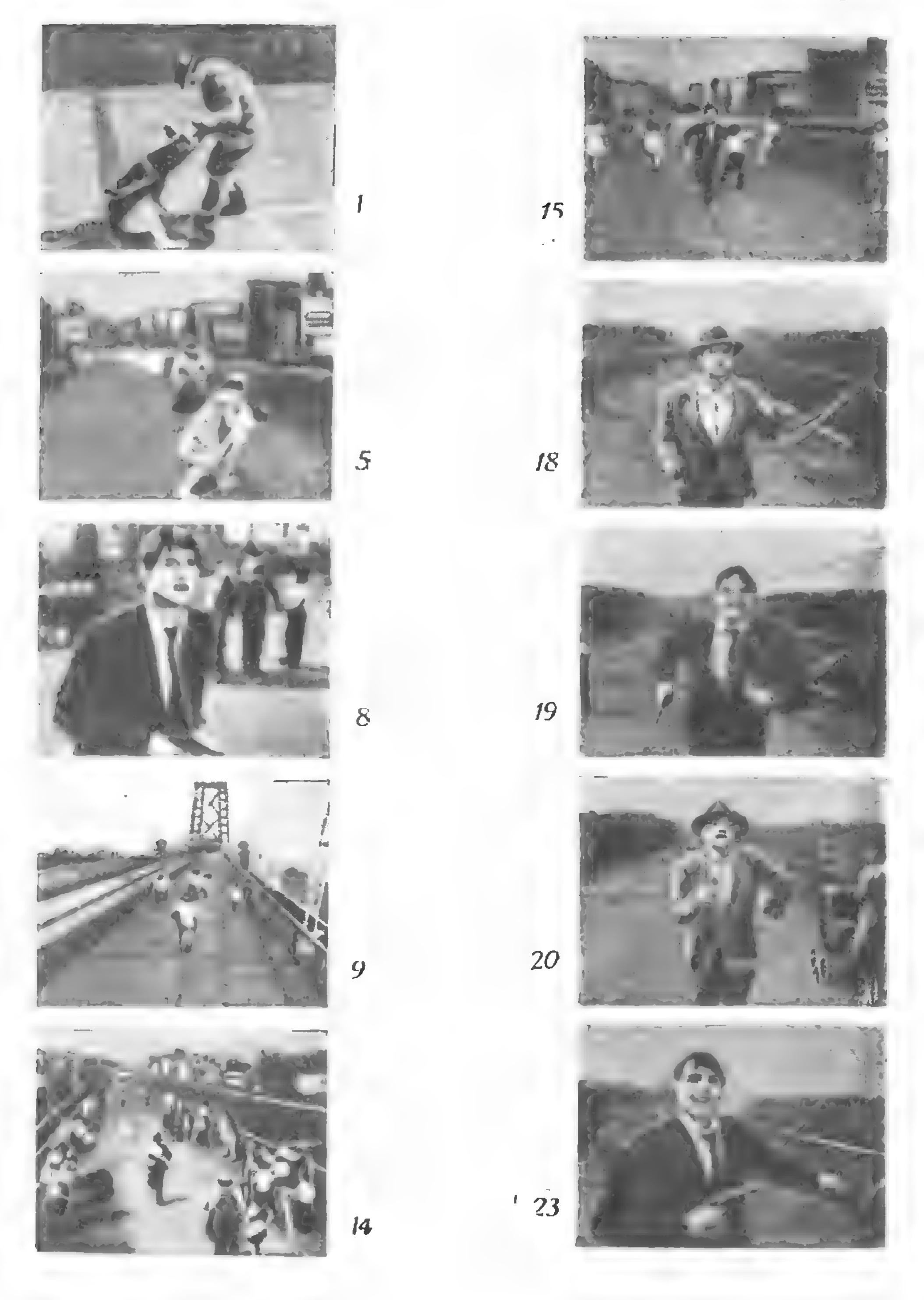
Зритель видит, как Гарца взбегает по ступенькам метро. Поднявшись наверх, он оглядывается, чтобы выяснить, преследуют ли его, и при этом сталкивается со слепым, появившимся из-за угла. Немецкая овчарка слепого бросается на Гарца. Фильм сопровождается от начала до конца дикторским текстом:

Диктор *(как бы давая Гарца добрый совет)*. Это всего лишь несчастный случай, не обращай на него внимания!

1.	Полуобщий план. Гарца. Собака схватила его за левую руку. Он бежит, пытаясь вырваться.	Бурная трагическая музыка	2 фт 2 кдр

2.	Средний план. Спина Гарца. Отбиваясь от собаки, Гарца правой рукой пытается достать револьвер.	**Диктор.** Не теряй голову! Не теряй голову! 5 фт 2 кдр Музыка продолжается.
3.	Полуобщий план. Лейтенант в машине. Дверца машины открыта. Возле машины стоят сыщик Холлоран и другие. Лейтенант Мэльдун протягивает Холлорану револьвер. Все смотрят в направлении выстрела. Холлоран и его помощник бегут выяснить, что произошло. Дверца машины захлопывается.	**Лейтенант Мэльдун.** ...в толпе на улице. 10 фт Вот что вам следует сделать. Слышится громкий выстрел.
4.	Панорама широкой улицы. На заднем плане виднеется железнодорожная станция. Холлоран и его помощник вбегают в кадр, затем бегом удаляются от камеры. Машина следует за ними.	Музыка продолжается. Слышны полицейские свистки. 16 фт 8 кдр Шум ускоряющей ход машины.
5.	Гарца бежит по длинному мосту на камеру. На его пути стоит маленький ребенок. Мать едва успевает подбежать к ребенку и схватить его, уступая дорогу Гарца, бегущему вправо, мимо камеры.	Музыка продолжается. 6 фт 13 кдр
6.	Камера снимает с нижней ступеньки лестницы метро вверх. Наверху стоит слепой. Холлоран и его помощник подбегают к слепому.	Музыка продолжается.
7.	Общий план. Слепой. Маленький мальчик ведет его. Справа лежит убитая собака. На заднем плане виднеется мост. В кадр снизу входят два детектива. Холлоран наклоняется над убитой собакой.	Музыка продолжается. 5 фт 10 кдр
8.	Полукрупный план. Холлоран. Он смотрит в направлении моста, пытаясь отыскать Гарца.	Музыка продолжается. [illegible] фт [illegible] кдр
9.	Снято вдоль моста с точки зрения Холлорана. Дальний план Гарца, бегущего от камеры.	Музыка продолжается. [illegible] фт 4 кдр
10.	Как в кадре 8. Холлоран оборачивается к своему помощнику, произносит реплику и бежит мимо камеры, преследуя Гарца.	**Холлоран** *(своему помощнику).* Это Гарца! 3 фт 14 кдр
11.	Камера снимает с верхних ступеней метро вниз. Лейтенант Мэльдун и его двое помощников вбегают в кадр на нижних ступеньках лестницы.	**Помощник Холлорана** *(за кадром).* Дэя, это Гарца! 4 фт 9 кдр
12.	Помощник Холлорана на верхних ступеньках лестницы. Снято с середины лестницы.	Музыка продолжается. **Помощник Холлорана** *(кричит).* Холлоран преследует его! Они бегут [illegible] Бруклину! [illegible] фт 8 кдр

13.	Полуобщий план. Мэльдун и его помощники внизу лестницы. Мэльдун поворачивается к своим помощникам и отдает им приказания. Они бегут вверх по лестнице мимо камеры. Мэльдун и его помощники бегут назад к машине.	Мэльдун *(кричит вверх)*. Оставайтесь с Холлораном! Не стреляйте без крайней необходимости. Вы двое останетесь с ним.	8 фт 2 кдр
14.	Панорама моста. Как в кадре 5, но значительно дальше. Гарца бежит на камеру и пробегает мимо.	Музыка продолжается.	8 фт 12 кдр
15.	Как в кадре 14, но ближе к концу моста. Холлоран бежит на камеру и мимо нее. Справа стоит мать с ребенком на руках.	Музыка продолжается.	5 фт 1 кдр
16.	Средний план. Мэльдун и полисмен. На заднем плане телефонная будка. Полисмен бежит к телефонной будке. Мэльдун бежит влево за кадр.	Мэльдун. Передайте радиограмму Пусть пошлют машину на Бруклинский мост.	5 фт 13 кдр
17.	Средний план. Машина Мэльдуна. Помощник Мэльдуна садится в машину. Позади машины стоят два полисмена. Спереди машины стоят два других полисмена. Мэльдун садится в машину, и машина уезжает вправо. Камера панорамирует на машину, поворачивающую за угол.	Мэльдун. Садитесь оба! А вы двое садитесь с этой стороны! *(Слышатся полицейские сирены.)*	15 фт 6 кдр
18.	Средний план. Гарца бежит на камеру. Камера отъезжает, сохраняя средний план Гарца.		2 фт 7 кдр
19.	Средний план. Холлоран бежит на камеру. Камера отъезжает, держа Холлорана на среднем плане.		3 фт 8 кдр
20.	Как в кадре 18. Средний план. Гарца бежит на камеру.		4 фт 5 кдр
21.	В машине. Мэльдун сидит около шофера. Камера снимает с заднего сиденья по ходу машины вдоль моста.		3 фт 8 кдр
22.	Надземный переход метро. Гарца появляется в кадре снизу, с левой стороны, и вбегает вверх по лестнице.		9 фт 7 кдр
23.	Как в кадре 19. Холлоран бежит на камеру, которая отъезжает перед ним.		2 фт 11 кдр
24.	Как в кадре 21. В машине.	Мэльдун *(оборачиваясь к помощникам, сидящим сзади)*. Ребята, вы сойдете вон у той башни. Там будете подстерегать Гарца.	8 фт
25.	Гарца бежит вниз по лестнице с другой стороны надземного перехода.	Полисмен. Есть.	5 фт 14 кдр
26.	Полукрупный план. Гарца взбирается на забор. Он смотрит вниз.		1 фт 13 кдр


1
5
8
9
14
15
18
19
20
23

27.	С точки зрения Гарца. Внизу подъезжает машина Мэльдуна.		5 фт 3 кдр
28.	Как в кадре 26. Гарца заметил машину и мгновенно делает попытку спрятаться по ту сторону забора.		2 фт 3 кдр
29.	Средний план. Машина. Из нее выходят два полисмена.		1 фт 12 кдр
30.	Как в кадре 28. Гарца в панике стреляет.	Звук выстрела.	2 фт 3 кдр
31.	Как в кадре 29. Оба полисмена опускаются на колено и стреляют в Гарца, затем бегут к надземному переходу.		5 фт 1 кдр
32.	Гарца сбегает вниз на несколько ступенек. Внезапно он останавливается, увидев кого-то в противоположном направлении.		4 фт 2 кдр
33.	Снято через железнодорожную линию. Виден приближающийся Холлоран. В тот момент, когда он хочет перебежать через железнодорожные пути, по экрану слева направо мчится поезд, отделив Холлорана от Гарца.		3 фт 10 кдр

Попытаемся теперь последовать по пути Гарца и его преследователей на протяжении всего эпизода, чтобы увидеть, как был решен монтажно этот совершенно ясный по содержанию эпизод.

Еще в начале кадра 3 и преследователи и преследуемый ничего не знают о местопребывании противной стороны.

Это подтверждается в кадре 4, где мы видели Холлорана, бегущего по направлению к железнодорожной станции и в кадре 5, где зритель видит уже на мосту спасающегося от преследования Гарца.

Зритель незаметно для себя фиксирует местонахождение Гарца благодаря присутствию матери с ребенком.

Три следующих кадра (6—8) показывают Холлорана, бегущего в том направлении, откуда раздался выстрел, и взбегающего вверх по лестнице в том самом месте, где находился Гарца в начале погони.

В кадре 9 он замечает Гарца, и в этот момент устанавливается связь между двумя противниками. Холлоран быстро передает сообщение Мэльдуну, и начинается погоня.

Гарца все еще бежит (кадр 14), и мы видим, что он уже пробежал некоторое расстояние.

В следующем кадре (15) зритель уже ясно видит местоположение преследующего (Холлорана) по отношению к преследуемому (Гарца): Холлоран пробегает мимо женщины с ребенком, которую мы видели в кадре 5 (заметьте, что точки зрения в кадрах 5 и 15 одинаковы). Это значит, что, пока

Мэльдун отдавал приказания. Холлоран успел добежать только до того места, откуда Гарца начал свой бег в кадре 3.

Мы снова возвращаемся к Мэльдуну (кадры 16—17) и слышим, что он пытается с другого конца отрезать путь Гарца. Кадр 18 тем временем показывает Гарца, уже выбившегося из сил и начинающего сдавать в беге.

Холлоран преследует его (кадр 19), и мы видим, что расстояние между ними уменьшается. (Приведенные здесь фото этих кадров создают не совсем ясную картину. Фото 18 снято в самом начале кадра, а фото 19 — уже в конце, тогда как в фильме сыщик и Гарца бегут на более далеком расстоянии друг от друга.)

В кадре 20 мы видим, что Гарца заметил Холлорана и ускорил свой бег.

Здесь снова монтажер отвлекает нас от основного действия. В кадре 21 мы наблюдали за Мэльдуном, а когда мы переходим к кадру 22, то видим, что Гарца успел уже добежать до надземного перехода метро.

В этом месте монтажер несколько исказил подлинный ход событий. В кадре 23 Холлоран пробежал лишь незначительное расстояние по мосту от того места, где он был в кадре 19, что не соответствует продолжительности кадров 20—22. Монтажер позволил себе эту вольность, незаметную с первого взгляда, для того чтобы показать, что Гарца снова удалось обогнать Холлорана.

Мы опять возвращаемся к Мэльдуну, и здесь положение меняется. Теперь уже Гарца преследуют помощники Мэльдуна, а Холлоран остался далеко позади. Перестрелка показана выстрелами той и другой стороны (кадры 26—31).

Затем в кадре 32 Гарца видит, что ему не проскочить мимо полисменов, и он решает повернуть обратно. Однако сзади его преследуют Холлоран, и Гарца оказывается в ловушке (кадр 33).

Таким образом, сыщики увидели Гарца в кадре 9, в кадрах 14—15 он уже успел далеко убежать, в кадрах 18—19 Холлоран почти настигает его, в кадре 20 Гарца, собрав силы, снова увеличивает разделяющее их расстояние, и в кадрах 22—23 мы видим, что ему снова удалось ускользнуть от своих преследователей, затем следует быстрая перестрелка (кадры 24—31), и, наконец, присутствие Холлорана в кадре 33 показывает, что Гарца пойман. На протяжении всего эпизода зрителю четко показывается каждый этап погони и местность, где она происходит.

Ритм монтажа все время подчеркивает меняющуюся напряженность этой сцены. Длина кадра 3—10 фт: погоня еще не началась, и револьверный выстрел застигает полисменов врасплох в момент временного затишья. Вначале погоня показана длинной, утомительной и довольно однообразной. Кадры 5, 14 и 15 довольно продолжительны; основное внимание в них уделено не дальнейшему развитию событий, а отчаянным усилиям Гарца уйти от преследования. Затем в тех кадрах, где Холлоран то настигает

Гарца, то снова отстает от него, ритм монтажа становится более беспокойным и достигает своей кульминации к началу перестрелки.

Здесь следует упомянуть о тех приемах, к которым прибегнул монтажер для создания быстрого темпа и нарастающей напряженности развивающегося действия. В предшествующих эпизодах фильма Гарца был показан хитрым и жестоким преступником, поэтому преследование его необходимо было показать не просто как погоню со стрельбой, а как борьбу «двух начал» — добра и зла.

Монтажер построил весь эпизод в соответствии с этим сюжетным замыслом. Он не стремился создать в этом отрывке очень быстрый монтажный ритм; он сосредоточил свое внимание на параллельном монтаже, последовательно направляя внимание зрителя на одного из трех действующих лиц эпизода и создавая в результате картину точно согласованных действий двух групп полицейских агентов, преследующих преступника. Это становится особенно заметным начиная с 13-го кадра, где каждый новый кадр переносит нас в другое место действия и ни один последующий кадр не продолжает действия предыдущего. Это систематическое переключение внимания зрителя то на тот, то на другой отдельный момент создает впечатление быстро развивающегося действия даже в тех случаях, когда монтажные куски сменяются не очень быстро, за исключением кульминации.

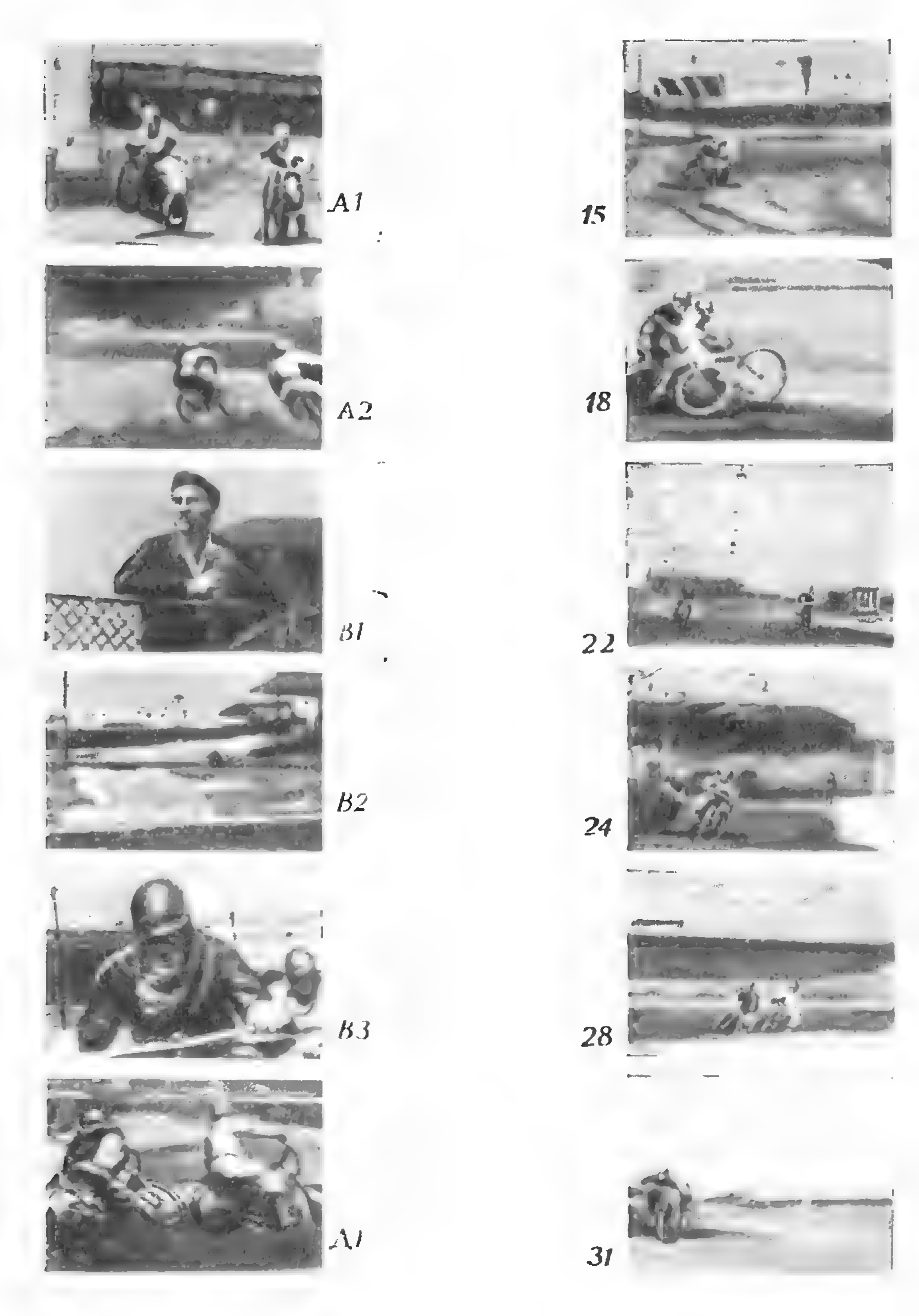
Одной из особенностей монтажного решения этого эпизода, при сравнении его с большинством других эпизодов, построенных на быстро развивающемся действии, является полное отсутствие общих планов, одновременно показывающих преследуемого и преследующих, а также статичных кадров, показывающих реакцию наблюдающих за погоней. Тщательно продуманные детали, характеризующие места действия, искусно используются для того, чтобы зритель мог определить местонахождение каждого участника погони. Это устраняет необходимость в длинных кадрах, вводящих зрителя в курс дела. Точно так же монтажер решил не включать кадров с реакцией наблюдателей, потому что три группы участников погони были уже сами по себе достаточно выразительным монтажным материалом.

Тем не менее оба эти приема часто оказываются полезными или даже необходимыми при монтаже эпизодов, построенных на быстром развитии действия. Это иллюстрируется следующим примером.

«ЖИЛ ОДНАЖДЫ ВЕСЕЛЫЙ ЖУЛИК»

Режиссер Джек Ли. Монтажер Джек Гаррис.
Производство «Уэссекс», 1948.
Отрывок из одиннадцатой части.

Билль Фокс (Дэрк Богард) был до войны знаменитым мотоциклетным гонщиком. Когда он возвращается с фронта, жена уговаривает его подыскать более надежную работу. Они ссорятся, и Билль все же решает сделать попытку вернуться к прежней профессии. Для того чтобы испытать, не утратил ли Билль своего мастерства, Томми Поссей (Бонар Коллеано) предлагает Биллю принять участие в пробной


A1
A2
B1
B2
B3
A1
15
18
22
24
28
31

гонке с чемпионом Чиком. Этому эпизоду предшествуют кадры, показывающие абсолютно спокойного Чика и сильно волнующегося Билля.

1.	Общий план. Билль, Чик, Томми и механик (Тэффи) направляются к мотоциклам на переднем плане. Дойдя до среднего плана, они останавливаются перед камерой. Томми бросает монету. Томми смотрит на монету. Камера панорамирует вместе с Чиком, садящимся на свой мотоцикл.	Музыка: марш гонщиков, который уже звучал в фильме. Томми. Мы можем сделать это как полагается. Бросим жребий. Что там? Билль. Решка. Томми. Орел. Чик. Я поеду по наружной дорожке. Томми *(обращаясь к Тэффи, находящемуся за кадром).* Подай им сигнал старта, Тэффи.	39 фт 6 кдр
2.	Полуобщий план. Билль, Томми и Чик. Механик толкает мотоцикл Чика. Томми толкает мотоцикл Билля. Камера панорамирует с ними, пока Билль не выезжает из кадра.	Томми *(Биллю).* Наблюдай за ним, старина, он хороший гонщик. Билль. Ладно, Томми, не беспокойся, у меня все будет в порядке. Чик. Пошел. Музыка прекращается. Слышится шум моторов мотоциклов. Билль. Ну, пора начинать. Томми. Хорошо.	28 фт 7 кдр
3.	Общий план. Тэффи бежит на камеру. Он останавливается справа; Билль и Чик занимают места неподалеку от него.		17 фт 1 кдр
4.	Полукрупный план. Тэффи держит наготове поднятый носовой платок, заменяющий сигнальный флажок.		2 фт 12 кдр
5.	Средний план. Билль и Чик смотрят в сторону Тэффи (находящегося за кадром.) Билль смотрит на Чика, чтобы узнать, готов ли он.		4 фт 3 кдр
6.	Крупный план. Носовой платок в руке Тэффи.		2 фт 2 кдр
7.	Очень крупный план. Билль.		1 фт 12 кдр
8.	Крупный план. Носовой платок опускается, подавая сигнал.		15 кдр
9.	Общий план. Чик и Билль. Шум моторов резко усиливается. Колесо машины Чика отделяется от земли, когда он ускоряет ход.		2 фт 2 кдр
10.	Общий план. Билль и Чик едут на камеру, которая панорамирует вместе с ними, пока они совершают первый круг. Они выезжают из кадра влево.		10 фт 12 кдр
11.	Средний план. Томми наблюдает.		3 фт 4 кдр

12.	Общий план. Чик и Билль. Камера панорамирует с ними слева направо. На повороте трека Билль немного опередил Чика.		8 фт 10 кдр
13.	Средний план Билля и Чика, едущих на камеру, которая отъезжает перед ними. Билль все еще немного впереди.		7 фт 11 кдр
14.	Полуобщий план. Чик и Билль на повороте трека. Камера панорамирует с ними слева направо Чик немного обгоняет Билля.		11 фт 11 кдр
15.	Общий план. Чик и Билль. Когда Билль обгоняет Чика. камера панорамирует слева направо к среднему плану Томми.		9 фт
16.	Крупный план. Билль. Камера отъезжает перед ним, сохраняя крупный план.	Начинается музыка.	3 фт 6 кдр
17.	Крупный план. Чик. Камера отъезжает, сохраняя крупный план.		3 фт 3 кдр
18.	Общий план. Билль и Чик. Камера панорамирует с ними слева направо на повороте. Чик немного обогнал Билля.		8 фт
19.	Средний план. Чик. Он едет на камеру.		4 фт 3 кдр
20.	Средний план. Билль едет на камеру.		3 фт 1 кдр
21.	Средний план (как в кадре 19). Чик. Его машина дает крен на вираже.		4 фт
22.	Очень дальний план. Чик и Билль едут на камеру мимо старта. Они выезжают из кадра справа; Чик сейчас впереди Билля.		[illegible] фт 12 кдр
23.	Крупный план. Томми напряженно наблюдает за гонкой.		1 фт 10 кдр
24.	Общий план. Билль и Чик. Камера панорамирует с ними на повороте. Чик по-прежнему впереди.		5 фт 5 кдр
25.	Крупный план. Билль. Камера отъезжает.		2 фт 7 кдр
26.	Крупный план. Чик. Камера отъезжает.		2 фт 12 кдр
27.	Крупный план (как в кадре 25). Билль.		2 фт 11 кдр
28.	Общий план. Билль и Чик едут на камеру. На повороте они почти выровнялись.		4 фт 13 кдр
29.	Крупный план. Томми. Он вынимает трубку изо рта и напряженно наблюдает за гонкой.		1 фт 9 кдр
30.	Общий план. Чик и Билль. Они пересекают экран слева направо; теперь они почти рядом.		4 фт 7 кдр

31.	Очень дальний план. Чик и Билль едут издали на камеру. У финиша Билль перегоняет Чика.		4 фт 6 кдр
32.	Полуобщий план. Томми. Он снова берет в рот трубку и направляется к треку; он доволен.	Музыка прекращается.	7 фт 7 кдр
33.	Общий план. Чик и Билль идут на камеру. Чик выходит из кадра справа, а Билль останавливается, дойдя до среднего плана. Стоя перед камерой, он снимает очки; на лице его написано облегчение.	Приветствия толпы (в воображении Билля). Шум моторов затихает. Начинается музыка.	23 фт 5 кдр

«С точки зрения монтажера,— пишет Джек Гаррис,— в этом отрывке у меня было одно большое преимущество и в то же время целый ряд трудностей. В большинстве подобных эпизодов с гонками или спортивными состязаниями зритель уже заранее знает исход борьбы, так как в противном случае было бы невозможно дальнейшее развитие сюжета. Однако в данном случае из эпизода, предшествующего гонкам, зритель узнает, что Билль сам неуверен, сможет ли он вернуться к прежней работе гонщика. Билль знает, что если он окажется победителем в этой гонке, он снова получит прежнюю работу, но лишится жены. Следовательно, зритель может предполагать, что Билль проиграет гонку. Эта неизвестность помогла нам поддерживать напряженный интерес зрителя.

Трудности оказались более многочисленными. Дело в том, что перед этим эпизодом в фильме было уже четыре сцены гонок, так что нам необходимо было внести в этот эпизод что-то новое. Мы могли дать очень мало кадров с реакцией зрителей, так как на гонке присутствовали всего лишь два зрителя (Томми и механик) и участвовали в ней всего лишь два гонщика. Это обстоятельство значительно ограничило выбор монтажных кадров. Наконец, по ряду причин мы не имели возможности включить в этот эпизод то количество кадров, какое нам хотелось бы.

Эпизод кончается звучавшим уже раньше в фильме маршем гонщиков. Мы вернулись к этой музыкальной теме для усиления контраста пустых трибун стадиона с переполненными, оживленными трибунами предыдущих эпизодов. Праздно стоящие механики, которые обычно в этот момент бывают заняты по горло, старый механик Билля, подающий сигнал к старту носовым платком вместо обычного механического стартера,— все эти детали помогли нам создать картину, отличную от атмосферы предыдущих гонок. Однако основные трудности заключались в самих гонках.

Нам было ясно, что из-за недостатка сюжетного материала нам следует сосредоточить внимание зрителя на самой гонке, лишь иногда перебивая ее кадрами, показывающими реакцию Томми. Мы не могли допустить, чтобы один из гонщиков обогнал другого. Билль должен был стать победителем, но Чик все же был чемпионом, и было бы смешно, если бы Билль, сильно отстав, на финише обогнал бы Чика. Поэтому мы прибегнули здесь к средним и общим планам, показывающим переменный успех обоих соперников, в то время как крупные планы показывали их настроения: Чика, не сомневающегося в исходе гонки, и Билля, к которому постепенно возвращается уверенность в своих силах».

Здесь, так же как в приведенном эпизоде из «Обнаженного города», монтажер тщательно следил за тем, чтобы зритель имел совершенно ясное представление о каждой стадии гонки. Впрочем, в данном случае это и не являлось

сложной задачей. Основной целью было направить внимание зрителя не на внешние стороны этой нелегкой гонки, а на внутреннюю напряженность ее. Частично это непосредственно осуществлялось общими планами, а частично подсказывалось зрителю косвенным путем, показом реакции наблюдателя.

Первые три кадра подготовки к гонке намеренно растянуты. В первом кадре трое мужчин молча идут на камеру. Звучащая музыка напоминает о прошлой славе Билля, завоеванной на этом же треке, и подчеркивает его волнение, связанное с решением вернуться на трек. Кадры 2 и 3, оба довольно длинные, показывают неторопливые приготовления к гонке. Ряд последующих коротких кадров 4—9 служит как бы внезапной разрядкой длительного напряжения. Именно этот момент является для Билля периодом наивысшего нервного напряжения, и его можно считать первой кульминацией эпизода.

Кадры, показывающие ход гонки (10,12—15, 18, 22 и 24), довольно долго задерживаются на экране. Следует согласиться с Джеком Гаррисом, что гонку нельзя было завершить эффектным финишем, потому что это не соответствовало бы сюжетному замыслу фильма. Поэтому ритм монтажа лишь незначительно ускоряется к концу. Это составляет полный контраст со стремительным ритмом эпизода погони в фильме «Обнаженный город», где развитие событий требовало нарастания эмоциональной напряженности.

Финиш мотоциклетной гонки показан общим планом. Эти кадры, изображающие обоих гонщиков, пересекающих линию финиша, даны прямолинейно и объективно. При этом не делается никакой попытки создать новую кульминацию.

Последний длинный кадр (33) эпизода показывает постепенное ослабление физического напряжения: Билль медленно идет на камеру и наконец останавливается, дойдя до среднего плана.

Гонка завершается в кадре 31, и реакция Томми (32), который, как известно зрителю, питает симпатию к Биллю, красноречиво говорит об исходе гонки. Следовательно, кадр 33 служит лишь для того, чтобы показать разрядку, наступившую после напряжения. Момент этот имеет важное драматургическое значение, потому что он подчеркивает контраст между тем, что происходило бы в случае настоящих гонок, и служит логическим смысловым переходом к шуму приветствий, возникшему в воображении Билля. Звуки эти можно было бы ввести во время гонки, но это уменьшило бы их эффект, потому что они сливались бы с гулом моторов мчащихся мотоциклов.

Джек Гаррис пишет, что «музыка, начавшаяся в кадре 16, была введена специально для того, чтобы, не увеличивая эмоционального напряжения, вывести зрителя из атмосферы реальности, подготовив его к воображаемым приветствиям толпы, в которые вылилась музыка в тот момент, когда Билль закончил гонку».

В этом эпизоде монтажер дает пять монтажных кадров Томми. Неподвижные вставки, вмонтированные в эпизод, построенный в основном на быстро

развивающемся напряженном действии, могут с первого взгляда показаться неуместными. В действительности же они выполняют несколько важных функций.

Прежде всего следует напомнить, что на протяжении всей гонки мотоциклисты обходят четыре круга. Нет надобности показывать зрителю всю гонку, так как это было бы слишком утомительным. Здесь на помощь приходят кадры с реакцией наблюдателей и участников гонки (в данном случае отдельные крупные планы Чика и Билля), заполняющие временные разрывы между общими планами гонки.

Отвлекая внимание зрителя и затем снова возвращая его к гонке, монтажер показывает, что прошел определенный промежуток времени, в течение которого гонка продолжалась. Таким путем монтажер может безболезненно сократить на экране время гонки, создав в то же время у зрителя впечатление, что он видел всю гонку целиком. (Возьмем, например, кадры 22 и 24. Оба они показывают гонщиков, проходящих тот же отрезок пути. Короткая вставка (23) заставляет зрителя предположить, что, пока они смотрели на Томми, гонщики успели проехать целый круг.)

Кроме того, подобные статичные вставки разбивают элемент быстрого движения в эпизоде на несколько составных частей, усиливая эффект этого движения контрастом. Если бы такой длинный эпизод был построен только на общих планах гонки, это привело бы к постепенному ослаблению эффекта движения из-за однообразия кадров. Для того чтобы зрителю передалось чувство скорости, необходимо разнообразить зрительные образы.

Наконец, вставки, показывающие реакцию действующих лиц, управляют также и реакцией зрителя. Меняющееся выражение лица Томми подсказывает зрителю ход гонки и является существенным элементом в создании желательного эмоционального воздействия на зрителя.

Так же как в первом эпизоде, здесь все монтажные кадры построены на параллельности действия или же на резком контрастном сопоставлении. В сцене с кадрами 12—15 каждый последующий кадр продолжает действие предыдущего, но все эти кадры сняты с совершенно различных точек камеры. Подобное монтажное построение создает ощущение скорости и напряженности, которого не удалось бы достигнуть серией одноплановых последовательных кадров.

Сама по себе длина каждого кадра не дает точного представления о ритме монтажа приведенного эпизода. Особенно бросается в глаза, что кадры с крупными планами всегда значительно короче кадров, построенных на быстром темпе движения и действия. Подводя итоги нашего анализа, делаем вывод, что монтажер должен в первую очередь руководствоваться следующими моментами:

1. Все время держать зрителя в курсе происходящих событий, то есть следить за тем, чтобы перекрестный монтаж не вносил путаницу в сюжетный элемент эпизода.

2. Менять ритм монтажа для достижения требуемых колебаний драматургической напряженности.

3. Вставлять неподвижные кадры с реакцией наблюдателей для заполнения временных разрывов между смежными кадрами движения и для управления эмоциональной реакцией зрителя.

4. Разнообразить зрительные образы и создавать иллюзию непрерывности движения приемом параллельного монтажа и изменения точек зрения камеры при показе одного непрерывного действия.

Как мы увидим дальше, все эти моменты получают окончательное решение только в монтажной; это вовсе не значит, что постановщик не должен заранее обдумывать методы воплощения тех или иных творческих задач, поставленных киносценарием. Наоборот, желательно, чтобы режиссер, снимая фильм, пытался заранее представить себе, как будет развиваться тот или иной эпизод. Однако, уже имея ясное представление о стоящих перед ним задачах и творческих методах их воплощения на экране, режиссер всегда страхует себя, снимая какое-то количество дополнительного материала.

Эмоциональное воздействие сцены определяется в конечном итоге тончайшими оттенками ритма и точной взаимосвязью отдельных кадров, поэтому в распоряжении монтажера должно быть достаточное количество материала, из которого он мог бы отобрать наиболее выразительные кадры. Более того, монтажер часто обнаруживает, что простой перестановкой кадров можно поновому осветить материал. В подобных случаях отсутствие достаточного количества отснятого материала может лишить монтажера возможности осуществить интересное монтажное решение.

В некоторых случаях практически невозможно снимать материал по заранее обдуманному плану. Это относится, в частности, к боевым эпизодам, снимаемым в военное время. Здесь режиссеру или оператору-хроникеру, чей материал будет впоследствии использован в фильме, приходится снимать то, что им удается.

Если монтажер располагает достаточным количеством материала, он должен отбирать из него именно то, что поможет ему создать эмоционально насыщенный эпизод, отвечающий замыслу фильма, потому что даже при тщательной режиссерской разработке сценария основная ответственность за ритмическое построение эпизода с быстрым действием ложится, в конечном счете, на монтажера. Двумя решающими моментами в фильме следует считать четкость киноповествования и правильное ритмическое построение. Обе эти задачи решаются на монтажном столе.

Монтируя эпизод, построенный на быстро развивающихся событиях, монтажер может действовать более свободно, чем при монтаже относительно статичных сцен, где основную роль играет диалог. В сцене, насыщенной диалогом, большинство зрительных образов является существенным и неотъемлемым дополнением к произносимым словам, и при монтаже подобных сцен диалог неизбежно ограничивает возможности монтажера. Зрительные образы прочно

связаны с диалогом с того самого момента, когда они зафиксированы на пленке. Остается лишь выбрать среди дублей те, которые смогут создать наиболее сильный эмоциональный эффект. При этом монтажер выполняет скорее роль толкователя отдельных деталей, а не самостоятельного творца киноповествования.

В эпизодах же, построенных на быстром действии, о ходе событий рассказывают зрительные образы, которые монтажер может по собственному усмотрению размещать так, как ему кажется наилучшим. При этом на него ложится большая ответственность за творческое решение эпизода, поскольку именно период монтажа является решающим для эпизодов подобного рода. Не будучи связанным ограничениями в виде синхронизации изображения со звуком, монтажер имеет такую же свободу действий, какой он пользовался в немом кино. Даже в наши дни, как бы ни был хорош материал, отснятый режиссером, именно монтажер определяет успех эпизода, в основе которого лежит быстро развивающееся действие.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЭПИЗОДЫ, ПОСТРОЕННЫЕ НА ДИАЛОГЕ

Монтаж эпизодов, построенных на диалоге, ставит перед режиссером и монтажером простые и вместе с тем очень сложные задачи. Если диалог написан хорошо, тогда эпизод легко монтируется. Слова передают весь смысл происходящего, и режиссер лишь следит за тем, чтобы они четко и правильно выделяли необходимые детали. С другой стороны, если режиссер не хочет, чтобы вся нагрузка ложилась на диалог, если он непременно хочет придать также значимость зрительным образам, то это значительно усложняет проблему.

Рассмотрим сначала первый случай.

Часто сцены, построенные на диалоге, снимаются таким образом: 1) средним или общим планом показываются два беседующих действующих лица, чтобы ввести зрителя в ход событий; 2) камера наезжает на действующих лиц или же следует монтажный переход к более крупному плану обоих актеров, снятых с той же точки, что в кадре 1, и, наконец, 3) зрителю показывают серию коротких крупных планов двух актеров, обычно одного через плечо другого, причем попеременно показываются лицо говорящего и реакция слушающего. В наиболее интересные моменты можно дать очень крупный план, причем камера обычно отъезжает от актеров в конце сцены.

До этого момента подобное монтажное построение можно считать вполне удовлетворительным. Слова четко доносятся до зрителя, не отвлекая его от зрительных образов. Снимая одного актера через плечо другого, мы подсказываем зрителю, что между ними происходит какой-то важный разговор. С помощью крупных планов представляется возможность показать их лица фронтально, а не в профиль, что обычно приходится делать при одновременном показе их обоих в процессе разговора. Наконец, такой прием позволяет показывать зрителю крупными планами популярных киноактеров.

Имеются еще два основания для одобрения этого метода. Во-первых, сцены, в основу которых положен диалог, обычно довольно статичны, поскольку основное значение в них придается тому, что говорят действующие лица, а не тому, что они делают. Крупные планы, показывающие двух действующих лиц одновременно и каждого из них по отдельности, вносят некоторое разнообразие и динамику в изобразительную сторону сцены. При отсутствии крупных планов (когда действующие лица стоят или сидят) вся сцена выглядит более или менее статичной.

Во-вторых, монтажеру предоставляется широкая свобода выбора монтажных кадров для создания эмоционально насыщенных сцен. Он должен найти правильную точку для монтажного перехода от общего плана к крупному, причем у него имеются многочисленные варианты ритмического чередования монтажных переходов от одного крупного плана к другому. Часто монтажер не синхронизирует монтажные переходы изображения с фонограммой, то есть, иначе говоря, он не показывает все время зрителю актера, произносящего свою реплику. (Иногда с точки зрения драматургии фильма важнее показать зрителю реакцию одного из собеседников на слова другого, чем лицо говорящего.)

С помощью целого ряда монтажных приемов: своевременного перехода на крупный план, умелого ритмического построения кадров с реакцией собеседника, «нахлеста» диалога и т. д., монтажер может управлять эмоциональным напряжением той или иной сцены.

Часто, ритмически чередуя диалог и изображение, монтажер создает такие эмоциональные эффекты, каких нельзя достигнуть только зрительными образами.

Ниже мы приводим первый попавшийся нам под руку пример.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ТОППЕРА»

Режиссер Рой дель Рут. Монтажер Джемс Ньюком.
Производство «Юнайтед Артистс», 1941.
Отрывок из второй части.

Это один из комедийных фильмов о Топпере. Комедийные ситуации развертываются на фоне детективного сюжета.

Приехавшую в Америку взрослую дочь встречает отец, которого она никогда не видела. Дочь расспрашивает у отца о смерти своей матери. Вначале все идет очень хорошо, и они мирно беседуют. Присутствующий при их беседе врач предупредил девушку, чтобы она не волновала своего отца, потому что он очень болен.

1.	Полукрупный план. Отец. К концу своей реплики он выглядит очень взволнованным.	Отец. У меня был партнер по имени Вальтер Харбург. Однажды, когда он показывал твоей матери шахту, началось землетрясение, и произошел обвал... Врач *(за кадром, авторитетным тоном)*. Вы слишком много говорите... 19 фт

1

2

3

2.	Полукрупный план. Врач.	...мистер Каррингтон.
3.	Средний план. Отец, дочь и врач.	Врач *(продолжает приветливо)*. Извините, что я прерываю вашу беседу, но вы не должны утомлять отца. 3 фт

Если вы прочитаете только этот диалог, то у вас создастся впечатление, что старый больной отец рассказывает дочери какую-то волнующую историю, но врач прерывает его, напоминая, что ему вредно волноваться. Однако этот эпизод в том виде, в каком он был снят и смонтирован, представляет несколько более сложную ситуацию.

Реплика «Вы слишком много говорите...» произносится за кадром. До этого момента дочь некоторое время беседовала с отцом, и хотя зритель видел, как врач входил в комнату, с тех пор он все время оставался за кадром. Когда внезапно, в конце кадра 1, раздался его голос, это было несколько неожиданным и создало вокруг врача какую-то таинственную атмосферу. Зритель инстинктивно почувствовал, что врач все время молча присутствовал в комнате, и вот, когда отец дошел до самого важного момента своего рассказа, врач неожиданно прервал его. Хотя в словах врача нет ничего особенного и дочь пока ничего не подозревает, зрителя предупреждает о назревающих событиях ритм монтажа.

Если бы кадра 2 не было совсем, а монтажный переход был бы сделан непосредственно от кадра 1 к кадру 3 после первых слов врача, все выглядело бы вполне естественным: врач, заботящийся о здоровье своего пациента. Если бы вся реплика («Вы слишком много говорите, мистер Каррингтон») целиком вошла в кадр 3, эффекта неожиданности не было бы, потому что зритель знал бы о присутствии врача, прежде чем услышал его слова. Реплики во всей сцене настолько обычны, что они не вызывают у дочери никакого удивления. Атмосферу таинственности создает монтажное построение сцены, подготавливая зрителя к тому, что врач и отец впоследствии оказываются мошенниками.

Было бы нелепым утверждать, что описанный эффект достигается исключительно ритмом монтажа: безусловно, к элементам, создающим атмосферу таинственности, следует отнести также и свет, и игру актеров, в частности внезапно появившийся оттенок приветливости в тоне врача, когда он заканчивает свою реплику в кадре 3.

Однако здесь все дело в том, что эпизод мог бы стать бесцветной повествовательной сценой без малейших признаков таинственности. Введя в кадр врача лишь после начала его реплики, монтажер как бы переносит зрителя на шаг вперед по отношению к тому, что известно в данный момент дочери, а камера, панорамируя на врача, мгновенно усиливает это подозрение, мелькнувшее у зрителя. Далее действие продолжает развиваться своим обычным путем. Однако зритель уже начал что-то подозревать, и этого достаточно, потому что пока поведение врача должно внушать доверие.

Мы привели этот простой пример для того, чтобы наглядно подтвердить значение точного ритмического построения кадров с действием и с реакцией

на это действие, а также чтобы показать, каким образом может такой элементарный прием, как перенесение части реплики из одного кадра в другой, создать желаемый драматический эффект. Можно привести ряд примеров, иллюстрирующих использование этого приема в драматических или комедийных сценах, но это еще не дает основания считать его универсальным. В каждом отдельном случае монтажер может допустить отклонения, диктуемые характером монтируемой сцены.

Простой монтажный прием чередования крупных планов, показывающих одновременно двух собеседников, с крупными планами каждого из них в отдельности, применяемый по такой же схеме или с небольшими видоизменениями, ни в коем случае нельзя считать идеальным для сцены с диалогом. В большинстве своем эпизоды, построенные по такому принципу, получаются очень невыразительными зрительно и очень мало выигрывают при переносе их из сценария на экран. Этот прием получил широкое применение в связи с тем, что сценаристы очень часто не дают почти никаких указаний в отношении действия, сопровождающего диалог, а также потому, что для режиссера проще всего снять сцену с различных точек и предоставить этот материал монтажеру для отбора наилучших монтажных кадров.

Упомянув о сценаристе, мы подошли к сложной проблеме успешного творческого решения сцен с диалогом. Для того чтобы подобные сцены были всесторонне удачными, выразительно и интересно решенные зрительные образы должны сочетаться с увлекательным диалогом, о чем сценарист должен начать заботиться еще в период работы над сценарием. Если же автор уделяет внимание только диалогу, предоставляя режиссеру решение изобразительной стороны, вполне возможно, что режиссеру, обладающему творческой фантазией, удастся найти интересное творческое решение эпизода, а может случиться, что он и не справится с этой задачей.

Здесь речь идет о том, чтобы действию, сопровождающему диалог, уделялось не меньше творческого внимания, чем самому диалогу, а для этого необходима тщательная разработка сценария. Иногда бывает, что режиссер, не получивший в сценарии указаний в отношении изобразительного решения сцены, избирает самый легкий путь, снимая каждую сцену с различных точек зрения. В результате при хорошем монтажном построении сцены получаются вполне приемлемыми, а иногда даже драматически насыщенными, в зависимости от мастерства режиссера, но в большинстве случаев подобная система приводит к созданию маловыразительных кадров.

При более смелом решении сцен, построенных на диалоге, удачная трактовка зрительных образов в значительной мере способствует их комплексному эмоциональному воздействию. Даже в тех случаях, когда основную поясняющую роль играют слова, зрительные образы все же должны неизменно оставаться ведущим средством толкования драматургического замысла фильма. Прежде чем перейти к более подробному обсуждению этого вопроса, приведем характерный пример.

«ПЛАМЕННЫЕ ДРУЗЬЯ»

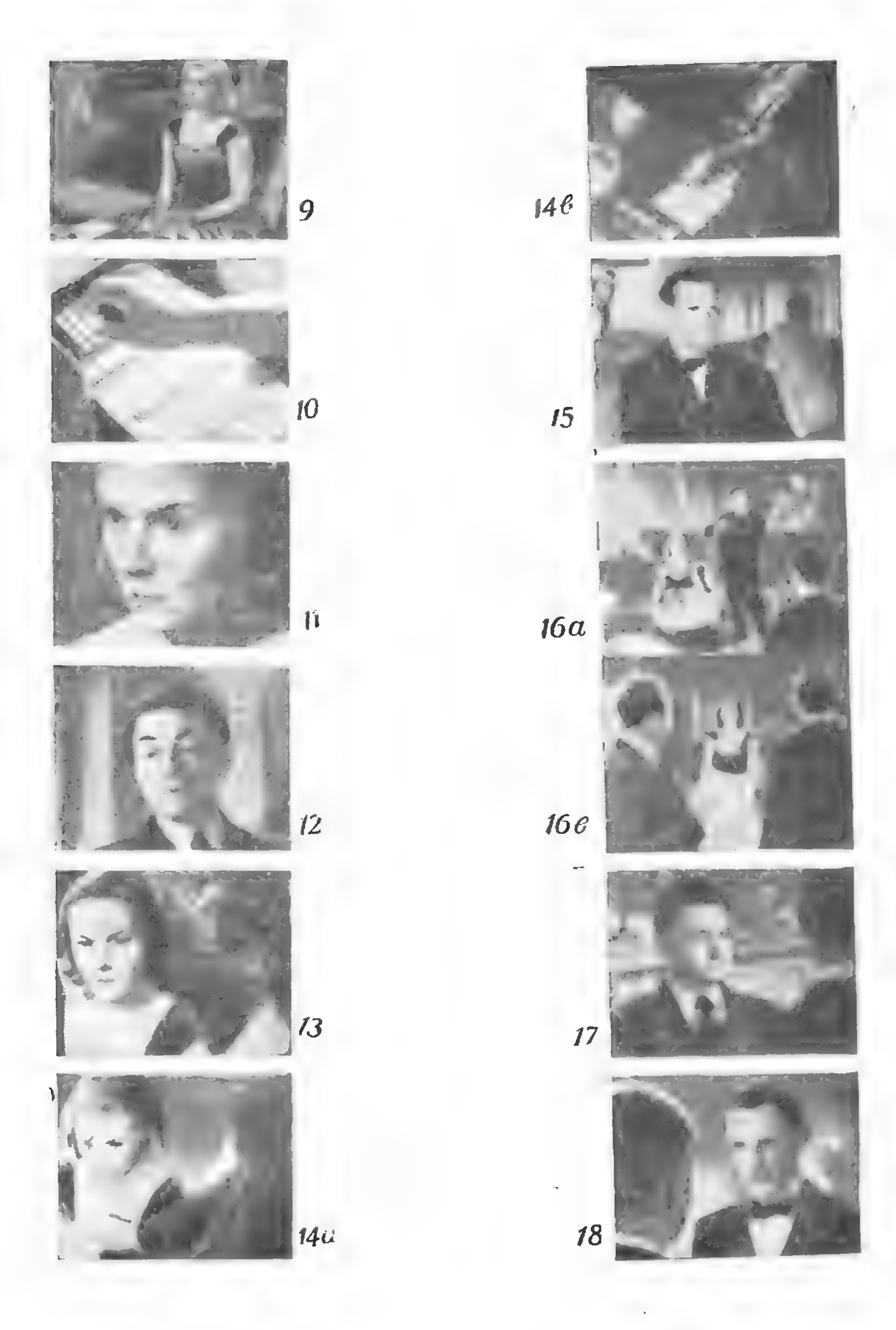
Режиссер Дэвид Лин. Монтажер Джеффри Фут.
Производство «Синегильд», 1948.
Отрывок из пятой части.

Богатый и влиятельный банкир Ховард Джюстин (Клод Рэйнс) уехал по делам в Германию. В его отсутствие жена банкира, Мэри (Энн Тодд), встретила Стивена Стреттона (Тревор Ховард), в которого она была когда-то влюблена. Они стали часто встречаться и снова увлеклись друг другом. Неожиданно возвращается Ховард, и Мэри сообщает ему, что идет вечером в театр со Стивеном. После ее ухода Ховард находит дома театральные билеты. Он идет в театр и покупает у входа программу. Обнаружив, что Мэри и Стивена в театре нет, он возвращается домой и кладет программу на стол, стоящий посреди комнаты, рассчитывая, что Мэри увидит ее. Когда приходит Мэри со Стивеном, Ховард настойчиво приглашает Стивена остаться у них и выпить что-нибудь. Стивен соглашается, и, пока Мэри переодевается наверху, Ховард рассказывает Стивену о своей поездке в Германию, упоминая о вероломстве, сентиментальности и т. д.; это звучит как косвенный намек на любовную интригу Стивена и Мэри. Входит Мэри.

1.	Полуобщий план. Мэри входит через полуоткрытую дверь справа. Камера панорамирует с ней влево, вводя в кадр Ховарда, приготавливающего коктейль на заднем плане, и Стивена, стоящего слева. Мэри снимает жакет и поворачивается, направляясь к радиоле, стоящей справа на заднем плане.	Ховард. Хорошо провела время? Мэри. Да, замечательно. Послушаем музыку?
	Ховард идет вперед с бокалом в руке. Камера панорамирует влево, сохраняя в кадре Ховарда и Стивена. Мэри находится справа, за кадром. Ховард берет зажигалку и дает закурить Стивену.	Ховард. Сигарету, Стреттон? Стивен. Благодарю. Ховард *(Стивену.)* Где вы обедали? 42 фт 7 кдр
2.	Полуобщий план. Мэри стоит у радиолы спиной к камере. Услышав вопрос Ховарда, она резко поворачивается и захлопывает крышку радиолы. Затем подходит к столу и начинает перебирать цветы в вазе.	Мэри *(Ховарду, находящемуся за кадром).* Знаешь, в том французском ресторанчике с сердитым официантом. Я очень хочу, чтобы они перестали присылать нам ирисы. Я ведь уже говорила им. Эти цветы такие колючие и холодные. 14 фт 5 кдр
3.	Средний план. Стивен и Ховард. Ховард поворачивается спиной к камере и направляется к камину. Камера панорамирует вместе с ним.	Ховард *(Мэри, находящейся за кадром).* Спектакль был интересный? 11 фт 7 кдр
4.	Полукрупный план. Мэри.	Мэри *(Ховарду, находящемуся за кадром).* Да, замечательный. 3 фт 1 кдр
5.	Полукрупный план. Ховард. Он с иронической улыбкой поворачивает голову в направлении Мэри.	Ховард *(Мэри, находящейся за кадром).* У вас были хорошие места? 3 фт 14 кдр
6.	Крупный план. Мэри. Она смущенно смотрит на Ховарда и уходит из кадра вправо.	Мэри *(Ховарду, находящемуся за кадром).* Очень. 5 фт 1 кдр

7.	Средний план. Стивен и Ховард. Ховард направляется вперед. Камера панорамирует с ним вправо. Мэри входит в кадр справа, и Ховард провожает ее до дивана. Ховард теперь находится слева на переднем плане спиной к камере, панорамирующей вниз на Мэри, сидящую на диване. На заднем плане видны руки Ховарда, приготавливающего коктейль.	Ховард. Сядь, я налью тебе коктейль. Мэри. Только немного. Ховард *(за кадром, обращается к Стивену, также находящемуся за кадром).* Перед тем как вошла Мэри я собирался сказать вам, что в немцах меня больше всего поразила их умилительная вера в себя. 28 фт 7 кдр
8.	Средний план Стивена. Он садится в кресло.	Стивен *(Ховарду, за кадром).* Почему вы называете ее умилительной? 2 фт 14 кдр
9.	Полукрупный план Мэри. На заднем плане видны руки Ховарда.	Ховард *(за кадром, Стивену, также за кадром).* Вера людей с бицепсами в свою грубую силу всегда бывает умилительной, не правда ли? 9 фт 3 кдр
10.	Крупный план. Театральная программа, лежащая на маленьком столике перед шкатулкой с сигаретами. В кадре появляется рука Мэри, открывающая шкатулку. Она тянется за сигаретой, но внезапно застывает в воздухе.	4 фт 7 кдр
11.	Очень крупный план. Мэри.	3 фт 6 кдр
12.	Крупный план Ховарда, смотрящего в сторону Мэри (за кадр).	Ховард *(Мэри, находящейся за кадром).* Со льдом? 2 фт 7 кдр
13.	Полукрупный план. Мэри. Она собирается встать. На заднем плане видны руки Ховарда, готовящего коктейль. Ховард жестом предлагает Мэри остаться на диване.	Ховард *(за кадром).* Не вставай. 5 фт 10 кдр
14.	Средний план Ховарда с верхней точки. Камера панорамирует вместе с ним, когда он подходит к дивану, включая в кадр Мэри. Ховард протягивает ей бокал. Мэри смотрит на него, не двигаясь с места. Ховард ставит бокал на стол, на театральную программу. Камера панорамирует с его рукой.	Ховард. Возьми! 24 фт 4 кдр
15.	Средний план. Стивен. У него очень озадаченный вид.	3 фт 9 кдр
16.	Общий план. Ховард и Мэри. Стивен стоит справа на переднем плане, спиной к камере. Ховард, держа в руках портсигар, направляется к Стивену и, пройдя несколько шагов, останавливается. Он вынимает сигарету из портсигара, еще на несколько шагов подходит к Стивену и закуривает.	Ховард. Лично я считаю, Стреттон, что причина лежит в тевтонском мышлении, которое проявляется во всех случаях, когда они получают доступ к власти — нечто вроде романтической истерии... ...хотя, может быть, и не романтической, но, во всяком случае, истерии, которая превращает здравомыслящих, умных,

«Пламенные друзья»



9
10
11
12
13
14а
14б
15
16а
16б
17
18

		довольно сентиментальных индивидуумов в опасную толпу... толпу, которая может поверить, что большая ложь это вовсе не ложь, а правда.
	Стивен встает.	Мэри. Стивен, уже поздно. Ховард. Пусть допьет свой бокал.
	Мэри встает.	Мэри. Стивен, вам пора уходить. Ховард. Ты, кажется, теряешь голову, дорогая. Стивен. В чем дело, Мэри? Мэри. Ховард знает, что мы не были в театре. 61 фт 8 кдр
17.	Полукрупный план. Ховард и Стивен. Он стоит справа спиной к камере.	3 фт
18.	Полукрупный план. Стивен и Ховард. Он стоит спиной к камере слева.	Стивен. Понимаю... я сожалею, что вам пришлось узнать об этом таким путем, но мне кажется, что вам лучше будет знать правду.

Ховард показан в фильме разумным, выдержанным человеком, пытающимся вначале относиться хладнокровно к измене своей жены. Однако когда он узнает, что Мэри тайно встречалась со Стивеном, он устраивает им ловушку, используя театральную программу. Характерно то, что он хочет избежать пошлой ссоры и заранее хладнокровно обдумывает план «раскрытия карт». Поведение всех троих действующих лиц в этой сцене остается безупречным. Здесь нет ни крика, ни открытого возмущения. Вместо этого Ховард, сохраняя невозмутимое спокойствие и отдавая себе полный отчет в своих действиях, делает ряд косвенных намеков в разговоре и развлекается затеянной им игрой «в кошки-мышки» со Стивеном и Мэри. Задача заключалась в том, чтобы показать в диалоге и поведении трех действующих лиц их глубокую враждебность друг к другу, скрытую под маской сдержанности и самообладания.

Эпизод начинается очень обычно, с того, что Ховард задает ряд на первый взгляд совершенно невинных вопросов. Однако зритель знает, что эти вопросы тщательно продуманы и направлены на то, чтобы заставить Мэри признаться во лжи. На все вопросы Ховарда, касающиеся театра, Мэри дает короткие уклончивые ответы и меняет тему разговора. Это подчеркивается и ее поведением.

В кадре 1 после короткого ответа: «Да, замечательно», она поворачивается и направляется к радиоле. В кадре 2 она дает еще один короткий уклончивый ответ и подходит к вазе с цветами, чтобы перевести разговор на другую тему. В кадре 4 Мэри начинает подозревать, что Ховард «что-то знает», и она дает отвлеченные ответы, оставаясь на своем месте. В кадре 6 ее ответ звучит уже почти враждебно, и она, заметно нервничая, выходит из кадра, на этот раз не делая попыток переменить тему разговора. Ее жесты красноречиво подчеркивают ее настроение.

Эти четыре кадра монтажно построены так, чтобы показать постепенное изменение внутреннего состояния Мэри. Вначале ей кажется, что она может выйти из затруднительного положения, уклоняясь от вопросов Ховарда. Затем (кадр 4) настойчивость Ховарда наводит ее на подозрения, и, наконец, хотя разговор все еще не выходит из рамок обычного,— Стивен еще ничего не подозревает,— она (кадр 6) делает нетерпеливое движение, и мы видим: Мэри поняла, что Ховард все знает.

Поведение действующих лиц все время направлено на то, чтобы усиливать их скрытую враждебность. Ховард ведет себя подчеркнуто непринужденно. Он готовит коктейль, дает прикурить Стивену, и создается впечатление, что он настроен вполне дружелюбно. В противоположность ему Мэри нервно мечется по комнате, ходит из угла в угол, останавливается, затем снова начинает ходить из угла в угол. Когда Ховард спрашивает Стивена о ресторане, Мэри переключает внимание Ховарда со Стивена на себя, громко захлопнув крышку радиолы. Она уже придумала ответ и боится, что Стивен попадет в ловушку и выдаст их.

В кадре 3 Ховард, держа руки в карманах, отходит от камеры. Он отвернулся, чтобы скрыть улыбку, и для зрителя, знающего о его посещении театра, становится ясен смысл улыбки.

Крупный план смущенного лица Мэри в кадре 6 служит для зрителя первым намеком на приближающуюся развязку. В кадре 7 Ховард намеренно подводит Мэри к тому месту, откуда она сможет заметить театральную программу. Этот кадр построен так, чтобы подчеркнуть обдуманное действие Ховарда: камера движется вместе с ним, когда он подходит к Мэри и с преувеличенной вежливостью ведет ее к дивану. Затем камера наезжает на Мэри, и зритель видит на заднем плане руки Ховарда, готовящего коктейль.

В следующих кадрах (9—13), показывающих Мэри, на заднем плане все еще видны руки Ховарда, непринужденно смешивающие напитки в противоположность напряженной позе Мэри. Это как бы символически подчеркивает заранее обдуманные действия Ховарда.

Ховард знает, что Мэри должна рано или поздно увидеть программу, и поэтому он намеренно меняет тему разговора. Его слова: «умилительная вера в себя» и «вера людей с бицепсами в свою грубую силу» звучат явным намеком на Стивена, и Мэри (кадр 9) начинает понимать их подлинный смысл.

Кульминация наступает в тот момент, когда Мэри внезапно замечает программу. Рука ее мгновенно застывает в воздухе, затем следует очень крупный план ее лица, на котором зритель видит ее реакцию. Оба эти кадра (10 и 11) даются в полном молчании. Они показывают развязку игры «в кошки-мышки» Ховарда и Мэри. Однако Ховард все еще хладнокровно продолжает игру. Он знал, что так случится, и теперь чувствует себя хозяином положения. Его быстрый иронический вопрос — «со льдом?» — завершает его победу заранее обдуманной насмешкой.

В приведенной сцене большое значение имеет ритмическое построение кадров: в кадрах 10 и 11 не было никаких реплик, и пауза послужила удобным моментом, чтобы показать реакцию Мэри. Переход к крупному плану Ховарда (кадр 12) может показаться слишком резким, и этот кадр задерживается на экране лишь столько времени, сколько требуется зрителю, чтобы рассмотреть выражение лица Ховарда. Благодаря такому ритму кадр 12 воспринимается зрителем как финальный резкий удар.

Теперь, когда Мэри знает, что она уличена, Ховард решает до конца использовать свое преимущество: он делает жест рукой (на заднем плане кадра 13), чтобы она не вставала, и у зрителя создается впечатление, что Ховард полностью подчинил себе все действия Мэри — он как бы дергает за ниточку марионетку.

Мы знаем, что игра окончена. Короткие монтажные кадры сменяются длинным кадром 14 без диалога, подчеркивающим предельную напряженность ситуации. Камера следует за Ховардом вокруг стола и затем панорамирует вниз на Мэри через его плечо, подчеркивая преимущество Ховарда. В заключение Ховард с силой ставит стакан на театральную программу возле Мэри, как бы говоря: «Вот и все!».

Одержав победу над Мэри, Ховард возобновляет свою атаку на ничего не подозревающего Стивена. Увидев, что Стивен ни о чем еще не догадывается (кадр 15), зритель наблюдает, как Ховард принимается за свою вторую жертву (кадр 16). Он медленно подходит к Стивену, вынимает из портсигара папиросу и, продолжая свою ироническую речь, закуривает. Он ведет себя совершенно непринужденно, в то время как Мэри и Стивен явно скованны и неподвижно сидят на своих местах, как бы загипнотизированные Ховардом. Этот кадр очень долго задерживается на экране; медленно и напряженно развертываются перед зрителем различные моменты сложившейся ситуации.

Тем временем Стивен все еще не может понять, что произошло, и продолжает неподвижно сидеть в кресле. Наконец Мэри объясняет ему, что Ховарду все известно, после чего следуют два крупных плана (17—18) соперников, враждебный вид которых красноречиво дает понять зрителю, что игра окончена.

Все изобразительные моменты, о которых мы до сих пор говорили, относились к мизансценам. Кроме того, съемочная камера выделяла те или иные драматические сцены. Например, начиная с кадра 9, камера все время панорамирует на Мэри сверху вниз и на Ховарда — снизу вверх, подчеркивая, что Мэри (в данном случае) является обороняющейся стороной. Панорамируя с Ховардом в кадре 7, камера показывает зрителю, что Ховард намеренно подвел Мэри именно к тому месту, откуда она сможет увидеть театральную программу.

Точно так же монтажная раскадровка этого эпизода не случайна, а подчинена тщательно продуманному монтажному замыслу. Например, в начале эпизода, когда взаимоотношения действующих лиц еще остаются обыденными

и доброжелательными, кадры 1—3 даны общим планом. Далее, когда вопросы Ховарда наводят Мэри на подозрение, камера подъезжает к ней все ближе и ближе (кадры 4 и 6). Когда временно Ховард меняет тему разговора и напряжение на какой-то промежуток времени спадает, камера снова отъезжает от Мэри (конец кадра 7 и кадр 9).

После этого кратковременного момента кажущегося благополучия внезапно на экран врывается очень крупный план лица Мэри в момент кульминации. На протяжении всей этой сцены укрупненные планы Мэри как бы служат барометром драматической напряженности ситуации. Точно так же, когда Ховард возобновляет свое наступление на Стивена, сцена начинается с общего плана, показывая зрителю резкий контраст между непринужденно передвигающимся по комнате Ховардом и неподвижно сидящими Мэри и Стивеном. Затем, когда Стивену все становится ясным, два коротких крупных плана враждебных лиц соперников разрушают все преграды вежливости.

Попутно мы хотим обратить внимание на то, как была использована музыка. В начале сцены Мэри подходит к радиоле и включает ее. Раздаются резкие и хриплые звуки южноамериканского танца, и, несмотря на то, что музыка звучит очень тихо, она подчеркивает, хотя и не назойливо, атмосферу напряженности, не вторгаясь, однако, в развертываемое действие. Музыка также намеренно введена для создания определенного эффекта в последующей сцене, не приведенной здесь и происходящей несколько позднее. Когда Ховард наконец решает объясниться со Стивеном, он подходит к радиоле и выключает ее. Наступившая внезапно тишина, длящаяся несколько секунд и не прерываемая репликами, создает напряженность, не прекращающуюся до того момента, когда Ховард, потеряв наконец самообладание, выгоняет Стивена из дома.

Интересна последовательность, в которой события развертываются перед зрителем. Фактически в этом эпизоде зритель заранее осведомлен обо всем, что ему предстоит увидеть. Зрителю показали очень ясно, куда была положена театральная программа, предупредив тем самым о том, что должно произойти. Интерес этой сцены заключается не в каких-либо неожиданностях, а в той реакции, какую вызывает у действующих лиц создавшееся положение.

Если бы зритель заранее ничего не знал об истории театральной программы, лежащей на столе, он бы, подобно Стивену, с недоумением наблюдал эту сцену. Тот момент, когда Мэри впервые замечает программу, был бы в этом случае неожиданным и ему не предшествовало бы никакой напряженности. Показ событий в таком, кажущемся обратном, порядке является распространенным в кино приемом, служащим для того, чтобы подготовить зрителя тем или иным путем (в данном случае показав ему, куда Ховард кладет программу) к предстоящим событиям. После этого зритель с особым интересом наблюдает за реакцией действующих лиц на происходящие события.

Мы привели довольно обычную, в общем, драматическую ситуацию, превращенную в волнующий эпизод благодаря умелой ее трактовке. Большинство

приемов изобразительного решения, а также и значительная часть диалога совершенно не нужны были для развития сюжетной линии, но именно подчеркивание незначительных изобразительных деталей и заранее обдуманное монтажное решение эпизода сделали его таким эмоционально насыщенным.

Подобный прием выделения мелких характерных деталей применим не во всех случаях. Часто монтажное построение сцен с диалогом направлено лишь на то, чтобы как можно выгоднее показать популярного актера. В подобных случаях в монтажные кадры входят лишь те моменты с репликами, где актер выглядит наиболее привлекательно, а остальной диалог заменяется кадрами, показывающими реакцию действующих лиц (на реплики «звезды»), или перебивками.

Подобный способ монтажа, конечно, следует считать, в лучшем случае, коммерческим паллиативом, и обычно так это и получается. Однако в некоторых ранних звуковых фильмах Греты Гарбо такая система была поднята до высокого художественного уровня. В фильмах, подобных «Королеве Христине», где нет ничего, кроме Греты Гарбо, вся задача монтажера заключалась, по-видимому, в том, чтобы отбросить все драматургические моменты и сосредоточить свое внимание на максимально выигрышном показе Греты Гарбо.

Монтажное построение в этих фильмах чрезвычайно плавное: медленно, незаметно камера приближается к Гарбо, снимая ее все более и более крупным планом. Для более эффектного монтажного перехода от одного кадра Гарбо к другому между ними время от времени вставляется кадр, показывающий реакцию кого-либо из действующих лиц. Безусловно, применяя подобную систему монтажного построения, монтажер в значительной степени способствует созданию того глубокого впечатления, которое остается у зрителя от игры Гарбо, а это и является основной задачей фильма.

Однако даже в тех случаях, когда перед монтажером не стоят эти специфические требования, он должен очень внимательно присматриваться к игре актеров в монтируемом материале. Часто пользуясь наиболее примитивным приемом удаления неудачных кусков, монтажеру удается создать хорошее впечатление от посредственной игры актеров. Прибегая к более искусным приемам, монтажер может придать блеск хорошей игре актера, значительно усилив ее эмоциональное воздействие на зрителя.

Необходимость удаления или исправления тех или иных кусков, построенных на актерской игре, часто вызывается их неудачным ритмом. Чрезмерно удлинив паузу или, наоборот, заострив какую-либо реплику, можно придать одной и той же сцене сентиментальный оттенок или же обогатить ее. Эта проблема касается не только сцен, построенных на диалоге, поскольку точность монтажных приемов требуется повсюду, но в данном случае мы сталкиваемся с дополнительными трудностями, связанными с необходимостью бережного отношения монтажера к игре актера.

В сцене, построенной на движении, очень часто вопрос ритмического построения предоставляется решать монтажеру, который создает монтажный ритм, кажущийся ему наилучшим для данного эпизода. В сценах, построенных на диалоге, монтажер сталкивается с более сложными проблемами, потому что здесь актер сам строит ритм своей игры. Если монтажер находит нужным ускорить ритм, он может сократить паузы между фразами и подрезать все куски, не связанные диалогом. Это делается очень часто, особенно в тех случаях, когда режиссеру не удается добиться от актеров необходимой ритмичности во время съемки.

Однако в некоторых случаях вмешательство в игру актеров может принести больше вреда, чем пользы. Опытный актер с хорошо развитым чувством ритма сумеет сам установить наиболее удачный ритм для снимаемой сцены, и в подобных случаях вмешательство монтажера может повредить естественному ритму актерской игры. Моменты, предшествующие реплике актера и непосредственно следующие за ней, составляют одно целое с трактовкой актером этой реплики, и, следовательно, удаляя их, можно снизить тот эффект, на который рассчитана данная реплика.

При решении этой проблемы очень трудно руководствоваться каким-либо единым правилом, поскольку нам приходится иметь дело с очень незначительными исправлениями, непосредственно зависящими от характера актерской игры. В числе характерных примеров бережного отношения монтажеров к искусно построенному ритму актерской игры можно привести фильмы с участием таких опытных актеров, как Кэтрин Хэпберн, Бэтт Дэвис и Чарли Чаплин. Обычно Чаплин почти полностью полагается на свое безупречное чувство ритма, сводя работу монтажера к склейке отдельных кусков фильма.

Как это ни странно, но в современной кинематографии, где большинство фильмов построено преимущественно на диалоге, сцены с диалогом обычно сделаны менее тщательно и с меньшей творческой фантазией, чем повествовательные эпизоды и эпизоды, построенные на действии. В поисках характерного образца монтажа сцен с диалогом для этой главы книги мы столкнулись с огромными трудностями при попытке найти эпизод, равноценный по своим изобразительным достоинствам и творческой фантазии, бесчисленным повествовательным сценам, которые мы легко могли бы привести. При повторном просмотре запомнившихся нам сцен обычно оказывалось, что блестящий диалог сочетается в них с неинтересным изобразительным решением. Можно указать на сотни сцен с диалогом, изобилующих статичными средними и крупными планами, особенно последними. В подобных сценах диалог вполне можно слушать с закрытыми глазами, ничего при этом не теряя, поскольку зрительные образы не усиливают эмоционального воздействия диалога.

ГЛАВА ПЯТАЯ

КОМЕДИЙНЫЕ ЭПИЗОДЫ

Заниматься теоретическими рассуждениями по поводу смеха — это значит взять на себя неблагодарную задачу. Хорошую шутку именно благодаря ее непосредственности нельзя подвести ни под какую категорию. Попытки сценаристов проанализировать факторы, из которых слагаются комедийные ситуации, не увенчались успехом, так как элемент комического при подобном анализе лишается своей прелести. К счастью, нас в данном случае не интересуют вопросы, почему одна ситуация получается смешной, а другая — нет.

Здесь мы будем говорить о том, как преподнести зрителю комические сцены, чтобы они вызывали у него наибольшую реакцию. Как бы ни был удачен авторский замысел, и шутку можно вдохнуть жизнь или же, наоборот, «убить» ее при неудачном воплощении на экране. В памяти сейчас же возникают различия методов монтажной трактовки «серьезных» фильмов и кинокомедий. В то время как в «серьезных» фильмах режиссер обычно избирает форму спокойного, реалистичного повествования, в комедийных фильмах он может отойти от реализма и дать гротескную трактовку. Монтажер «серьезного» фильма должен стремиться к плавности монтажного построения, памятуя о том, что резкое, отрывистое развитие сюжета, если оно не диктуется какими-либо специальными мотивами, отвлекает внимание зрителя от сюжетной линии фильма, злоупотребляя его воображением.

В комедии же, наоборот, часто совсем не нужно убеждать зрителя в правдоподобии происходящего на экране; там надо вызвать у зрителя смех. Если для этого требуется какой-либо необычный монтаж, неправдоподобные сюжетные ситуации или другое отклонение от реалистических форм — все это может лишь пойти на пользу фильму. Во многих случаях самыми смешными получаются те фильмы, в которых монтажер совершенно отступает от реали-

стической манеры монтажа и занимается исключительно извлечением наиболее смешных моментов из каждой ситуации.

С приходом звука в кино сценарии для кинокомедий все чаще и чаще стали заказывать так называемым «гэгменам», то есть сценаристам, специализирующимся на комедийном диалоге и различных трюках. Такие комедийные актеры, как Боб Хоуп и Дэни Кэйп, в значительной степени строят свою игру на диалоге. Они отпускают остроты со скоростью, регулируемой исключительно их собственным чувством ритма, и монтажеру остается лишь создать соответствующий темп, который будет наиболее выигрышным для этих комедийных моментов. Практически это означает, что монтажер должен обеспечить быстрый темп развития действия. Обычно сюжеты таких комедий очень примитивны и служат комику лишь для того, чтобы он мог строить на них свои остроты. Чтобы комедийный фильм не получился скучным, сюжетные ситуации должны быть краткими и схематичными, и тогда все смешные моменты будут сменять друг друга в быстрой последовательности.

Кроме создания соответствующего темпа монтажер также должен учитывать реакцию зрителя. Продолжительный смех, вызванный одной смешной репликой, может заглушить другую. Взвесив все «за» и «против», можно прийти к выводу, что, пожалуй, лучше потерять несколько реакций на смешные реплики, позволив зрителю смеяться почти непрерывно, чем просчитаться и допустить слишком большие интервалы между смешными ситуациями. Все же предпочтительно, чтобы в комедийном фильме было слишком много, а не слишком мало смешных моментов, потому что не все они вызывают смех зрителя, и, кроме того, реакция зрителя до некоторой степени зависит от предыдущих сцен. Не совсем удачная шутка, если она следует за рядом сцен, вызывавших гомерический хохот, также будет хорошо принята зрителем; если же ей предшествует какая-нибудь скучная сцена, она может не вызвать ни одного смешка.

В искрометной, остроумной комедии роль монтажера сводится к скромной обязанности склейки отдельных комедийных сцен. Лишь в редких случаях монтажер самостоятельно создает какой-либо комедийный эффект, причем, чем больше развито чувство ритма у актера, участвующего в комедийной сцене, тем меньше работы приходится на долю монтажера.

Иная картина получается в комедии, построенной не на диалоге, а на смешных ситуациях. Здесь основное бремя ложится как на режиссера, так и на монтажера, поскольку в кино существует не такое уж большое разнообразие комедийных приемов. Все они в разных вариантах повторяют тему человека обиженного или подвергающегося осмеянию, и задача состоит в том, чтобы смешно показать те ситуации, в которые он попадает.

Если сцена, в которой кому-то в лицо залепляют куском пирога с кремом, плохо снята и плохо смонтирована, зрителю будет неинтересно смотреть ее. Сцены с традиционными пощечинами надо тщательно обдумывать, находя

в них элемент смешного и соответственно снимая и монтируя их; тогда они вызовут у зрителя именно ту реакцию, на которую они рассчитаны.

Вот как предлагает режиссер Дэвид Лин монтировать сцену, построенную на одном из старейших трюковых приемов.

«Представьте себе два кадра:

1. Лаурель и Харди бегут по улице (общий план). Пробежав примерно 15 секунд, Харди, поскользнувшись, падает на мостовую.

2. Крупный план кожуры банана, лежащей на мостовой. Через несколько минут в кадре появляется нога Харди; она наступает на кожуру и скользит.

Возникает вопрос: куда следует вмонтировать крупный план кожуры банана?

Эта задача должна быть решена отнюдь не обычным методом плавного монтажного построения. Если рассматривать эти два кадра с точки зрения последовательного монтажа, тогда окажется, что лучше всего показать крупный план кожуры банана перед появлением на экране ноги Харди и продолжать давать этот крупный план до тех пор, пока нога не начнет скользить, после чего можно вернуться к среднему плану, когда Харди растягивается на мостовой. Подобное монтажное построение было бы очень плавным, и падение Харди вызвало бы смех у зрителя. Однако эта сцена может вызвать еще более сильную реакцию.

Решение этой задачи мы находим в очень старом правиле, заложенном в основу комедийных сцен: «Расскажите зрителю о том, что вы собираетесь сделать. Сделайте это. Расскажите зрителю о том, что вы это сделали».

Другими словами, монтировать эту сцену следует таким образом:

1. Средний план Лауреля и Харди, бегущих по улице.

2. Крупный план кожуры банана, лежащей на мостовой. (Вы сообщили зрителю о том, что должно произойти, и зритель начинает смеяться.)

3. Средний план Лауреля и Харди, все еще бегущих по улице. (Смех зрителя усиливается.) Задержите на экране на несколько секунд этот кадр, прежде чем Харди растянется на мостовой. (Зритель вознаградит вас хохотом.) Сообщив зрителю о том, что вы собирались сделать, и сделав это, как рассказать ему, что вы это уже сделали?

4. Крупный план Лауреля, делающего бессмысленный жест отчаяния. (Это снова вызовет смех зрителя.)» *

По каким же причинам второй вариант монтажа вызовет у зрителя значительно большую реакцию, чем первый?

По-видимому, высмеивание смешных и затруднительных положений, в которые попадет комический актер (особенно комик-толстяк), всегда вызывает смех у зрителя. Это, конечно, не единственный источник смешного, но, во всяком случае, это сильно действующий прием. Зная, что зритель будет смеяться над злоключениями Харди, монтажер намеренно подчеркивает его беспомощность. Кадр 2 оповещает зрителя о предстоящих событиях, он как бы переносит его на шаг вперед от будущей жертвы, заставляя его забавляться своим превосходством. Несомненно, благодаря осведомленности зрителя о банановой кожуре Харди предстает перед ним в еще более глупом виде, потому что он-то (бедняга) ни о чем не подозревает. Это чувство превосходства зрителя усиливает юмор комической сцены, а следовательно, его

---

* Working for the Films. Edited by Oswell Blakeston. Focal Press, 1947, p. 29 Цитируется из статьи Film Direction by David Lean.

можно развить еще дальше: несколько секунд ожидания в начале кадра 3 предоставляют зрителю возможность полностью насладиться комической сценой.

Следующий за этим монтажный переход к нелепому жесту Лауреля (кадр 4) вызовет у зрителя реакцию («я знал, что так произойдет»), то есть именно то, что требуется. Как подчеркивает Дэвид Лин, последовательность кадров здесь далеко не идеальная с точки зрения плавного монтажного построения. В трех приведенных монтажных кадрах существенно то, что каждый из них подчеркивает смешной момент, показывая новые и все более забавные стороны одной и той же комической сцены. Несколько необычное построение зрительных образов здесь не является недостатком.

Монтаж этой комедийной сцены может послужить образцом для построения любой подобной же сцены с падением, бросанием в лицо куска торта и т. д. Он демонстрирует простой, но очень эффективный прием преподнесения зрителю простейших комедийных трюков. На практике киноповествование может быть часто значительно более сложным, и тем не менее принцип показа одной и той же сложной ситуации под различными углами зрения остается неизменным. Ниже мы приводим пример подробной разработки комедийной ситуации.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ТОППЕРА»

Режиссер Рой дель Рут. Монтажер Джемс Ньюком.
Производство «Юнайтед Артистс», 1941.

Отрывок из девятой части.

Один из комедийных фильмов о Топпере.

Декорация старого полуразвалившегося загородного дома с массой потайных дверей и книжных шкафов, служащих выходами в потайные коридоры. В библиотеке стоит кресло, которое может опрокидываться назад, опускаясь под пол и низвергая человека, сидящего в нем, в глубокий колодец, вырытый под домом и сообщающийся с морем.

Топпер (Роланд Янг), мягкий, слабовольный человек, очень неохотно участвующий в расследовании убийства, довольно пассивно пытается найти улики преступления. Его жена (Билли Бэрк), рассеянная женщина, совершенно не представляет себе всей серьезности положения. Эдди (Рочестер), слуга-негр, перепуган всем происходящим.

1.	Библиотека. Топпер появляется с заднего плана слева и направляется к жене, находящейся на переднем плане справа. Слева, на переднем плане, стоит Эдди.	Миссис Топпер. Ну! Где же она? Мистер Топпер. Кто — она? [illegible] фт 3 кдр
2.	Полукрупный план. Мистер и миссис Топпер.	Миссис Топпер. Ты великолепно знаешь, о ком я спрашиваю. Эта... эта девушка. Мистер Топпер. Но здесь не было никакой девушки. Миссис Топпер. Нет, была. Я слышала, как вы оба разговаривали в этой комнате. 10 фт 7 кдр

3.	Как в кадре 1. Эдди подходит к креслу и садится. Мистер и миссис Топпер не обращают на него внимания.	Эдди. Извините меня, мистер Топпер, но уже становится поздно. Может быть, мы сможем решить этот вопрос дома? Миссис Топпер. Эдуард, не мешай! Эдди. Слушаюсь, мэм.
	Кресло опрокидывается, сбрасывая Эдди в колодец, и затем принимает прежнее положение.	Миссис Топпер *(в тот момент, когда кресло начинает опрокидываться).* Космо, я надеюсь, что после двадцати лет совместной жизни ты не собираешься меня обманывать. Я вспоминаю наш медовый месяц в Атлантик Сити. Ты обещал мне, что никогда не будешь смотреть ни на какую другую женщину. 20 фт [illegible] кдр
4.	Снято с верхушки колодца.	Эдди. Мистер То-о-п-пер! 1 фт 15 кдр
5.	Эдди падает на дно колодца.	Всплеск воды. 4 фт 10 кдр
6.	Тюлень на берегу похлопывает задними поплавками и издает радостный звук.	Лай тюленя.

После этой сцены мы пропустим примерно 200 футов эпизода, показывающего красивого молодого героя, борющегося с убийцей в маске и побеждающего его. Затем снова вернемся в библиотеку.

7.	Полукрупный план. Мистер и миссис Топпер. Топпер подходит к креслу и осторожно садится.	Мистер Топпер. Клара, прошу тебя, я провел ужасную ночь. Эдди *(за кадром).* Хозяин, остановитесь! [illegible] фт 2 кдр
8.	Средний план. Эдди. Насквозь промокший, он появляется в дверях библиотеки.	Эдди. Не садитесь в это кресло, ни в коем случае не садитесь в него!
	Камера панорамирует вместе с ним, когда он бежит к мистеру и миссис Топпер, включая в кадр всех троих.	Миссис Топпер. Эдуард! Перестанешь ли ты, наконец, вмешиваться в наш разговор! *(Бросает взгляд на Эдди.)* Да ты весь промок. Разве на улице дождь? Впрочем, ты ведь не был на улице... 16 фт 7 кдр
9.	Полукрупный план. Мистер и миссис Топпер.	...а в комнате не может идти дождь. Во всяком случае, если даже дождь шел, то сейчас уже прояснилось. 4 фт 2 кдр
10.	Средний план, как в кадре 8. Эдди. Топпер направляется к креслу и садится.	Топпер. Дорогая, я больше не могу стоять. Эдди. О, хозяин, это обманчивое и опасное кресло. Я это знаю по собственному опыту.
	Топпер встает.	Топпер. Что ты там болтаешь? 13 фт 2 кдр
11.	Средний план. Эдди.	Эдди. Хозяин, когда вы садитесь в это кресло, происходят всякие вещи, и очень быстро. 3 фт 4 кдр
12.	Полукрупный план. Мистер и миссис Топпер (как в кадре 9).	Топпер. Ну, не говори чепухи. Эдди *(за кадром).* Это не чепуха, это правда... 4 фт 15 кдр

13.	Полуобщий план. Мистер и миссис Топпер и Эдди. Эдди подходит к креслу и садится. Кресло снова опрокидывается.	Эдди. Послушайте, хозяин, я сел в это кресло, вот так. Положил ногу на ногу, вот так, и так вот откинулся на спинку. О, я опять лечу вниз! 16 фт 12 кдр
14.	Мистер и миссис Топпер смотрят на кресло.	Миссис Топпер. Очень глупо покидать комнату таким путем. Почему он не вышел через дверь? 4 фт 6 кдр
15.	Эдди падает в колодец (как в кадре 4).	Эдди. Мистер То-о-оппер! 1 фт 13 кдр
16.	Эдди в воде (как в кадре 5).	Всплеск воды. [illegible] фт 5 кадр
17.	Средний план. Мистер и миссис Топпер.	Миссис Топпер *(невозмутимо).* Итак, я говорила тебе...

Во всей этой сцене имеется лишь один смешной момент, но, несмотря на это, нам пришлось привести полностью весь кусок, потому что трактовка всей сцены и монтаж ее представляют собой тщательно продуманную подготовку к моменту опрокидывания кресла.

Между Топпером и его женой происходит семейная ссора (Топпер был прежде замешан в какой-то компрометирующей его любовной истории, и миссис Топпер теперь следит за ним). В то время как с Эдди происходят ужасные вещи, чета Топперов настолько поглощена ссорой, что ничего не замечает.

Это обстоятельство имеет важное значение для дальнейшего хода событий. Кадр 2 введен специально для того, чтобы показать, что мистер и миссис Топпер слишком заняты своим разговором, чтобы заметить предательское кресло.

Необходимо было пояснить зрителю эти два момента для того, чтобы обосновать первое исчезновение Эдди.

Момент опрокидывания кресла показан следующим образом. В кадре [illegible] Эдди подходит к креслу. Зритель знает, что произойдет, если Эдди сядет в кресло, и следовательно, он уже подготовлен к предстоящему трюку (явление, аналогичное сцене с кожурой банана). Затем в тот момент, когда кресло начинает принимать свое прежнее положение, миссис Топпер снова упрекает мужа в неверности. На протяжении девяти футов после того момента, как кресло стало на место, зрителя вынуждают выслушивать тираду миссис Топпер, и лишь после окончания ее реплики мы снова возвращаемся к Эдди, упавшему в колодец.

Такое монтажное построение позволило монтажеру извлечь из одного трюка три смешных момента.

Вначале зритель смеется, когда узнает, что кресло должно опрокинуться, затем — когда он видит, что миссис Топпер находится в блаженном неведении всего происходящего вокруг, и, наконец, когда он снова видит беспомощного Эдди. Ясно, что здесь монтажер совершенно отходит от реализма и прибегает к условности. При плавном, последовательном монтаже сразу после опрокидывания кресла последовал бы кадр 4, и это значительно снизило бы комизм сцены.

Затем следует отрывок, как будто бы не имеющий никакого отношения к этому происшествию, после которого зрителю снова показывают всю процедуру. На этот раз зритель уже с самого начала знает, что должно произойти, и вся сцена подана в сатирической форме. (Обратите внимание, например, на полнейшую нелепость реплик миссис Топпер в кадрах 8 и 9 и на ускоренный ритм монтажа.) С момента появления Эдди и до конца кадра 13 зрителю совершенно ясно, что весь трюк повторится снова. Кадр 13 служит тщательно продуманной подготовкой к усилению реакции зрителя, и затем вся ситуация повторяется в первоначальном виде: снова, после опрокидывания кресла зрителю не сразу показывают падающего в колодец Эдди, а вставляют кадр 14, оттягивающий этот момент. (В комедийных фильмах при повторении одной и той же сцены всегда применяют одинаковое монтажное построение.)

Так же как и в первом случае, монтажер создал из одного трюка три простым монтажным приемом переключения в критический момент от одного действия к другому. Например, реплика миссис Топпер придает новый оборот делу. Мы знаем, что она не заметила первого исчезновения Эдди, и ждем, что теперь, когда он исчез у нее на глазах, она проявит некоторое беспокойство. Но вместо этого мы слышим ее реплику: «Очень глупо покидать комнату таким путем...».

Интересно отметить, что совершенно одинаковая комедийная сцена и одинаковый цикл событий повторяются дважды лишь с небольшими изменениями, причем во второй раз эта сцена вызывает у зрителя даже больший смех. Этот прием повторения характерен для кинокомедий. Он основан на том принципе, что если зрителю было смешно в первый раз, то будет смешно и во второй, даже еще смешнее, потому что «жертва» предстанет перед ним в еще более забавном виде, что в свою очередь вызовет новый взрыв смеха.

Другой яркий пример эффекта комической сцены, достигнутого приемом повторения, мы встречаем в кадре 6. В предыдущем эпизоде мы уже видели Эдди, пытающегося выбраться из воды на берег. Всякий раз как он вытаскивал ногу из воды и ставил ее на землю, к нему вперевалку подходил тюлень и, как бы играя с ним и упершись мордой в лоб Эдди, сталкивал его обратно в море. Этот эпизод был уже показан в предыдущих кадрах и потом коротко повторялся каждые несколько минут. Прежде чем Эдди сможет наконец выбраться на берег, у зрителя создастся впечатление, что эта игра идет уже давно. Позднее, когда перед зрителем быстро мелькнет изображение тюленя (кадр 6), этого окажется достаточным, чтобы показать, что борьба начинается снова. Нет никакой необходимости полностью повторять всю сцену: тюлень лает и радостно похлопывает поплавками в предвкушении забавной игры, а остальное уже дополняется воображением зрителя. Юмористический эффект создается только монтажом. Изображение тюленя, вмонтированное именно в этом месте, придает кадру комедийный характер.

Аналогичный прием мы наблюдаем в фильме «Обнаженный город». В конце фильма имеется длинная сцена, в которой отряд полицейских «прочесывает» один из нью-йоркских кварталов в поисках преступника. Они заходят в каждый дом, в каждый магазин, даже останавливают людей на улице, показывая всем фотографию преступника. Наконец, один из полицейских обнаруживает его, и начинается преследование. В самый разгар напряжения внезапно на экране появляется неожиданный кадр: другой измученный поисками полицейский все еще продолжает усердно опрашивать прохожих: «Леди, вы не встречали вот этого человека?» Возможно, что этот кадр входил в эпизод погони, но впоследствии был вырезан. Когда его вмонтировали в совершенно другую сцену, он стал вызывать смех.

Более тщательно разработана комедийная ситуация в фильме «Начало». Она дана в сцене бокса, носящей отнюдь не комедийный характер. Борьбу, происходящую на ринге, монтажер часто перебивает монтажными кадрами типичных «болельщиков»: слепого, которому приятель описывает ход борьбы; долговязого юноши, повторяющего движения боксеров; пожилой дамы, исступленно кричащей «бей его!», и, наконец, толстяка, невозмутимо уплетающего что-то.

Толстяк служит некоторой, хотя и примитивной юмористической разрядкой. В первом раунде он жует сосиски, во втором — сосет леденец, в третьем — грызет орехи и в последнем — пьет лимонад. Весь комизм заключается в том, что толстяк всецело поглощен происходящим на ринге и все же не может прекратить еду. Этот комедийный эффект еще больше усиливается монтажом. Зритель видит, что после сосисок в первом раунде толстяк снова принимается за еду во втором и в третьем раунде и, наконец, запивает лимонадом. Создается впечатление, что он непрерывно ест, в то же время становясь с каждым раундом все более неистовым болельщиком.

В двух последних приведенных нами эпизодах роль создания комедийных моментов принадлежит в основном монтажеру. Кадр полисмена, измученного поисками преступника в фильме «Обнаженный город», и несколько монтажных кадров толстяка в фильме «Начало» сами по себе не содержат элемента смешного. Только благодаря тому, что они вмонтированы в самые неожиданные сцены, они кажутся забавными. В обоих случаях монтажер достиг комедийного эффекта благодаря контрасту этих кадров с той сценой, в которую они вмонтированы.

Бесполезно делать попытки проанализировать приемы, которыми достигаются комедийные эффекты. Вместо этого приведем один литературный анекдот и попытаемся разобрать, на чем строится элемент смешного.

«Женщина в одеждах вдовы рыдала на могиле.

— Успокойтесь, сударыня,— сказал ей соболезнующий странник,— небесное милосердие безгранично. И где-нибудь на свете найдется еще другой мужчина, помимо вашего мужа, с которым вы сумеете быть счастливой.

— Был такой,— проплакала она в ответ,— нашелся такой, но увы... это и есть его могила...» *.

Этот анекдот построен на том, что вначале читателя вводят в заблуждение, а затем разъясняют ему все. Слова прохожего заставляют предполагать вначале, что женщина оплакивает своего мужа. Читатель проникается сочувствием к ней, но неожиданно, и притом в комической форме, его разочаровывают. Подобный прием часто используется в избитых и устаревших сюжетах кинокомедий.

На том же принципе построена приведенная нами комедийная ситуация в фильме «Обнаженный город». В разгаре напряженной погони монтажный кадр усталого полицейского выглядит неожиданным контрастом по отношению к тому, что мы ожидали увидеть. Вначале у зрителя создается представление об усердии, проявляемом полицией в деле поимки преступника, и потом внезапно ему показывают одного из полицейских, совершенно отставшего от хода событий.

Для монтажера важно, чтобы зрителю были отчетливо показаны энергичные действия двух полицейских, тогда появление на экране этого кадра будет неожиданным и вызовет соответствующую реакцию. Другими словами, монтажер должен сначала прочно создать у зрителя ложное представление, а затем уже поразить его чем-либо неожиданным.

Пример такого искусно задуманного комедийного приема мы находим в фильме «Третий человек», где шофер с зловещей внешностью похищает Джозефа Коттена и привозит его в таинственный замок. У зрителя создается впечатление, что это похищение совершено шайкой безжалостных гангстеров, и он готовится к последующим странным событиям. Вместо этого зритель видит, что Коттена любезно встречает представитель литературного общества, прося его выступить на собрании. Почти такая же сцена имеется в фильме Хичкока «Тридцать девять ступенек», где Роберт Донат, спасаясь от своих преследователей, попадает на какое-то политическое собрание. Здесь также комедийный эффект создается тщательно продуманным монтажным построением. Чем страннее выглядит похищение, тем забавнее будет развязка.

В этом эпизоде использован совершенно иной монтажный прием, чем в трюке с банановой кожурой. Когда Харди бежит по мостовой, монтажер показывает зрителю кожуру банана *прежде*, чем ее замечает Харди. Поэтому еще до падения Харди зритель знает о том, что должно произойти. В фильме «Третий человек» монтажер по-другому монтирует приведенную нами сцену. Он не только не подсказывает зрителю предстоящие события, но и намеренно вводит его в заблуждение.

---

* Fantastic Fables by Ambrose Bierce. Jonathan Cape, Travellers'Library, 1927, p. 244. Цитируется С. Эйзенштейном в статье „Монтаж 1938". Избранные статьи, „Искусство", 1956.

В этих двух случаях монтажеры пользовались противоположными приемами: в первом случае комедийный эффект строится на *осведомленности* зрителя, а во втором — на *неожиданности*. В первом случае трюк задуман так, чтобы выставить Харди в смешном виде. Шутка обращена *против* Харди, и то обстоятельство, что зритель уже заранее знает о падении Харди, усиливает комизм ситуации. В сцене похищения в фильме «Третий человек» монтажер подшучивает над зрителем. *Зритель* поверил в то, что должны произойти страшные события, и внезапно обнаруживает, что его волнения были напрасны и ничего страшного не случилось. На этом приеме и построен комедийный эффект. В обоих приведенных примерах режиссер и монтажер правильно определили элемент смешного и соответственно смонтировали эти сцены.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

МОНТАЖНЫЕ ЭПИЗОДЫ

Термин «монтаж» часто встречается в самых различных значениях и поэтому требует пояснения. Для первых советских кинорежиссеров это слово было синонимом «творческого монтажа»; это выражение до сих пор употребляется во Франции для обозначения процесса монтажа. Термин «монтажный эпизод», употребляемый в английских и американских студиях, имеет более конкретное и ограниченное значение. Он относится к эпизоду, построенному на коротких и разобщенных зрительных образах, обычно объединяемых такими техническими приемами, как наплывы, вытеснения, двойная экспозиция, служащими для связывания временных разрывов, перемены места действия и любых других переходных сцен. Именно о таких эпизодах мы будем говорить в этой главе.

Уже само происхождение этого термина говорит о том, что современные монтажные эпизоды берут свое начало от первых экспериментов советских кинорежиссеров, став постепенно тем, чем они являются сегодня. Единственное, что роднит их с монтажными эпизодами ранних советских фильмов,— это то, что они также монтируются из коротких разобщенных кусков, но этим только и ограничивается их сходство.

Советские режиссеры прибегали в своих ранних фильмах к приемам выразительного сопоставления, тогда как современные режиссеры и монтажеры строят монтажные эпизоды на совокупном эффекте серии экранных образов. Для монтажных эпизодов ранних советских фильмов характерна следующая система: кадр А сопоставляется с кадром В (это сопоставление рождает новое понятие), получая новое развитие в дополняющем их кадре С... и т. д., тогда как современные монтажные эпизоды строятся по принципу: кадр А плюс кадр В плюс кадр С... плюс кадр Х в совокупности осуществляют постепенное развитие событий от кадра А к кадру Х.

Поскольку в задачи современного монтажного эпизода входит показ на экране целого ряда фактов, которые в совокупности дают представление о развитии событий, сопоставление отдельных кадров теряет свое значение и даже вводит зрителя в заблуждение и поэтому в большинстве случаев заменяется наплывами.

Мы привели эти примеры лишь для того, чтобы наглядно показать, что сходство между ранними приемами первых советских кинорежиссеров и современными методами построения монтажных эпизодов ограничивается тем, что теперь, как и в то время, монтируются быстро сменяющие друг друга кадры. Современный монтажный эпизод обычно рассматривается как удобный прием ознакомления зрителя с фактами, необходимыми для раскрытия сюжета, но весьма незначительными по своему эмоциональному содержанию. Это просто удобный монтажный прием краткого показа ряда событий, имеющих значение для раскрытия сюжета, но не требующих детальной трактовки.

Приведем пример. В одном из последних эпизодов фильма «Третий человек», поставленного режиссером Кэролом Ридом, майор Кэллоуэй (Тревор Ховард) должен попытаться убедить Холли Мартинса (Джозеф Коттен) в том, что полиция знает об участии друга Мартинса — Гарри Лайма (Орсон Уэллес) в нескольких преступлениях. Мартин не хочет верить этому, и Кэллоуэю приходится привести целый ряд доказательств. Для того чтобы поставить в известность зрителя о том, что Кэллоуэй действительно приводит эти доказательства, пришлось бы показать их. Получился бы длинный невыразительный эпизод, показанный как раз в тот момент, когда события достигают наивысшего напряжения. Проблема была решена с помощью монтажа.

Короткими монтажными кадрами были показаны отпечатки пальцев, различные документы, вещи Лайма и пр. Монтажный эпизод, лишь на мгновение замедлив общий ритм развития действия, показал зрителю, что Мартинса удалось убедить в виновности его друга.

Пример этот показывает, какое применение обычно находят монтажные эпизоды в современных фильмах и в чем заключаются недостатки этого приема.

Приведенный эпизод, так же как большинство современных монтажных эпизодов, лишен какого-либо эмоционального содержания, однако необходим для плавного развития сюжета.

Обычно все детали монтажного построения подобных эпизодов решаются в конце съемочного периода, когда становится ясным, где именно требуются подробные разъяснения. Автор сценария часто ограничивается краткими ремарками: «переход наплывом к кадру 75» или «монтажные кадры последствий всеобщей забастовки, охватившей всю страну».

В этих случаях монтажеру приходится самому расшифровывать указания автора. Вначале он должен решить, какие детали следует выделить, а

затем уже, отобрав материал из фильмотеки или использовав специально отснятый материал, смонтировать его в последовательном порядке. При этом его основной задачей является создание быстрого ритма монтажа. Каждый монтажный кадр должен задерживаться на экране лишь столько времени, сколько необходимо для того, чтобы до зрителя дошел его смысл. Кроме того, следует построить сюжет фильма так, чтобы можно было выразительно показать монтажный эпизод (в данном случае — последствия всеобщей забастовки).

Выделение какого-либо одного момента, например того факта, что студентам приходится в результате забастовки водить автобусы, может заострить внимание зрителя на этом моменте и отвлечь его от главной темы фильма.

О технической стороне монтажа подобных эпизодов можно сказать очень мало. Определив основные моменты эпизода, монтажер просто должен плавно смонтировать их. Если ему захочется, он сможет использовать эффектные наплывы, двойные экспозиции или вытеснения. Однако при четком киноповествовании все эти приемы приобретают второстепенное значение и зависят от вкуса монтажера.

Монтажер должен всегда помнить о двух обстоятельствах. Первое — это то, что монтажный эпизод строится в ином реалистическом плане, чем прямолинейное повествование. В тех случаях, когда он выполняет практическую функцию незаметного заполнения тех или иных пробелов в повествовании, он должен быть коротким. Неоправданно длинный монтажный эпизод снижает убедительность повествования, уничтожая эффект, на который он рассчитан.

Второе требование заключается в том, что монтажный эпизод должен восприниматься зрителем как одно неразрывное целое. Обычно серию экранных монтажных образов связывает воедино специальное музыкальное сопровождение, подчеркивающее также ритм происходящих на экране событий.

При плохом монтажном построении, когда отрывки реалистического диалога чередуются с монтажными образами, носящими общий характер, монтажный эпизод может создать впечатление искусственности.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что монтажный эпизод, выполняющий чисто практическую роль поясняющего момента, должен применяться в редких случаях. Введение короткого монтажного эпизода, носящего абстрактный характер, уводит зрителя от повествования, заставляя наблюдать за ним как бы издалека. Это может поставить под угрозу правдивость кинорассказа, так как зритель внезапно начинает воспринимать события, происходящие на экране, в совершенно новом свете, менее близком для его понимания.

Прием резкого перехода от реалистического повествования к монтажному эпизоду характерен для английских и американских фильмов воен-

ного периода. Часто в повествование, рассказывающее о судьбах группы действующих лиц, вклинивался монтажный эпизод хроникального характера, показывающий наступление войск, массовый десант или переход в наступление. Почти во всех случаях это приводило к снижению эмоциональной напряженности, что было вызвано переключением повествования от личных переживаний к событиям общего характера.

В качестве характерного примера можно привести фильм Эдуарда Дмитрика «Возвращение в Батаан», рассказывающий о группе людей, занятых выполнением специального задания. После того как задание было выполнено, зритель увидел на экране монтажный эпизод со взрывами и батальными сценами, снятыми двойной экспозицией на фоне военно-полевой карты района военных действий, символизируя этим, что подобные события происходят на всем острове. Внезапный переход от показа личной драмы героев фильма к монтажным кадрам хроникального характера несомненно расширяет горизонты повествования, но создает в то же время спад напряжения.

По этим причинам монтажные эпизоды, выполняющие в киноповествовании роль чисто связующего звена, стали появляться в фильмах все реже и реже.

За последнее время режиссеры стараются обойтись без примелькавшихся монтажных образов — падающих листьев, листков календарей, колес поезда,— более экономно используя монтажные переходы.

Совершенно нет необходимости в излишне длинных кадрах паровозов, колес, рельсов и т. д., указывающих на переезд действующего лица из одного места в другое. В подобных случаях вполне достаточно беглое упоминание, что действующее лицо собирается уезжать, затем наплыв и кадры, показывающие его приезд на новое место или поясняющая реплика. Точно так же, желая дать понять зрителю, что проходит определенный промежуток времени, режиссер часто показывает перевертывающиеся листки календаря, тогда как значительно проще было бы пояснить это какой-либо наводящей фразой, монтажным переходом к другой промежуточной сцене и, наконец, переменой времени года или одежды действующих лиц в последующем эпизоде.

Режиссеру не удается в полной мере осуществить задуманное в сценарии монтажное решение фильма, создающее драматические коллизии, если фильм перегружен чрезмерным количеством утилитарных монтажных эпизодов. Целый ряд фильмов может послужить примером того, каких интересных эффектов можно достигнуть при умелом использовании монтажных эпизодов. Множество драматических ситуаций не может быть передано зрителю путем прямолинейного повествования, и в этих случаях на помощь приходят монтажные эпизоды.

Ниже мы приводим довольно необычный пример подобного использования монтажных эпизодов.

«ГРАЖДАНИН КЭЙН»

Режиссер Орсон Уэллес. Монтажер Роберт Визе.
Производство «РКО», 1941.

Фильм является посмертной биографией газетного «короля», миллионера Чарльза Фостера Кэйна (Орсон Уэллес). Фильм начинается со смерти Кэйна. Редактор киножурнала поручает своим корреспондентам собрать сведения о Кэйне у его друзей, оставшихся в живых. Таким образом, зритель присутствует при всех этих беседах. Все, что рассказывают репортерам друзья Кэйна, показано на экране приемом возвращения в прошлое, так что в конце фильма у зрителя имеется полное представление о всей жизни Кэйна.

Приводимый отрывок из фильма отображает те моменты, о которых рассказывает репортеру старый друг Кэйна — Джедидия Лейланд (Джозеф Коттен). Он рассказывает историю первого брака Кэйна с Эмили (Рут Варрик), племянницей президента США.

(Бернштейн, о котором упоминается в диалоге, это редактор газеты Кэйна «Энкуайрер», явно занимающий другое положение в обществе, чем Эмили.)

Лейланд рассказывает корреспонденту эпизоды из раннего периода жизни Кэйна.

1. Средний план. Лейланд (теперь уже глубокий старик) сидит в халате на террасе больницы. Камера снимает через правое плечо корреспондента газеты. Медленный наплыв на:	Лейланд. Итак, первые два месяца она и Чарли виделись друг с другом только за завтраком. Это был такой же брак, как все другие браки. Начинает звучать медленная, лирическая музыка.
2. Общий план. Эмили (миссис Кэйн) сидит за столом. Слева появляется Кэйн, он ставит на стол тарелку, изображая лакея. Затем наклоняется к жене и целует ее в лоб. На протяжении всего кадра камера медленно наезжает на них. Кэйн садится на стул слева, в конце стола.	Кэйн. Ты очаровательна! Эмили. Ну, что ты! Кэйн. Да, ты очень, очень красива! Эмили. Никогда в жизни мне не приходилось за один вечер побывать на шести приемах. Кэйн. Ты необыкновенно красива! Эмили. Я никогда так поздно не засиживалась по вечерам. Кэйн. Это все дело привычки. Эмили. Что подумают слуги! Кэйн. Они подумают, что мы хорошо повеселились. Эмили. Дорогой... Кэйн. Разве не так? Эмили. Я не понимаю, зачем тебе надо идти сейчас в редакцию? Кэйн. Тебе не следовало выходить замуж за газетчика, этот народ еще хуже моряков.
Средний план. Они в молчании смотрят друг на друга какие-то секунды.	Я просто обожаю тебя. 43 фт

1
2
3(5,7)
4(6,8)
9а
9б
9с
10(12)
11(13)

3.	Средний план. Эмили.	Эмили. Ах, Чарльз, ведь газетчикам тоже полагается спать. 4 фт 15 кдр
4.	Средний план. Кэйн.	Кэйн. Я вызову Бернштейна и скажу ему, чтобы он отложил все мои дела до полудня. 5 фт 11 кдр
5.	Средний план. Эмили (как в кадре 3). Она благодарно улыбается.	[illegible] фт 8 кдр
6.	Средний план. Кэйн (как в кадре 4).	Кэйн. Который час? 1 фт 12 кдр
7.	Средний план. Эмили (как в кадре 3).	Эмили. О, не знаю. Во всяком случае, уже поздно. 4 фт [illegible] кдр
8.	Кэйн (как в кадре 4).	Кэйн. Еще рано! Эмили *(вздыхая)*. Чарльз... *(Она произносит его имя медленно, сонным голосом, так что кажется будто бы ее реплика в кадре 10 является продолжением предыдущей.)* [illegible] фт 7 кдр
9.	Быстрая панорама окон, во время которой кадр 8 уходит в затемнение, а кадр 10 появляется из затемнения.	Веселая, быстрая музыка звучит громче. 1 фт 4 кдр
10.	Средний план. Эмили (уже в другой одежде).	Эмили *(продолжение кадра 8 и 9)*. ...знаешь ли ты, как долго я прождала тебя вчера вечером... 6 фт
11.	Средний план. Кэйн (в другом костюме). Он закуривает трубку (несколько нетерпеливо).	...когда ты на несколько минут уехал в редакцию... 3 фт [illegible] кдр
12.	Средний план. Эмили (как в кадре 10).	Что можно делать в редакции так поздно ночью? 2 фт 1 кдр
13.	Средний план. Кэйн (как в кадре 11). Он отбрасывает в сторону спичку.	Кэйн. Эмили... ...дорогая моя, единственный твой соперник — это «Энкуайрер». Эмили. Иногда мне кажется... [illegible] фт 5 кдр
14.	Быстрая панорама, как в кадре 9, во время которой кадр 13 уходит в затемнение, а кадр 15 появляется из затемнения.	Быстрая, трагическая музыка звучит громче. 2 фт
15.	Средний план. Эмили (в другой одежде).	Эмили *(как бы продолжая реплику 13 кадра)*. ...что я бы предпочла соперника из плоти и крови.
16.	Средний план. Кэйн (в другом костюме).	Кэйн. О, Эмили... 1 фт 10 кдр ...не так уж много времени я провожу в редакции. 3 фт 11 кдр
17.	Средний план. Эмили (как в кадре 15.)	Эмили. Дело не только во времени. Дело в том, что ты печатаешь в своей газете! Нападаешь на... 5 фт 11 кдр
18.	Средний план. Кэйн (как в кадре 16).	...президента. Кэйн. Ты говоришь о дядюшке Джоне? 2 фт 11 кдр
19.	Средний план. Эмили (как в кадре 15).	Эмили. Я говорю о президенте Соединенных Штатов. 3 фт 15 кдр

20.	Средний план. Кэйн (как в кадре 16).	**К э й н.** Он по-прежнему дядя Джон... ...и по-прежнему олух с добрыми намерениями, позволяющий шайке первосортных жуликов управлять государственными делами. 7 фт 12 кдр
21.	Средний план. Эмили (как в кадре 15).	**Э м и л и.** Чарльз! **К э й н.** Вся эта скандальная история с нефтью... **Э м и л и.** Чарльз, не забывай, что президент он, а не ты. 5 фт 3 кдр
22.	Средний план. Кэйн (как в кадре 16).	**К э й н.** Это ошибка, которая когда-нибудь будет исправлена. 5 фт 12 кдр
23.	Быстрая панорама, как в кадре 9, во время которой кадр 22 уходит в затемнение, а кадр 24 выходит из затемнения.	**Э м и л и.** Чарльз, твой мистер Бернштейн прислал вчера нашему мальчику ужасно грубую... 1 фт [illegible] кдр
24.	Средний план. Эмили (в другом платье).	Тихая музыка начинает звучать громче и тревожнее. **Э м и л и** *(продолжая кадр 23)*... вещь. Я просто не могу держать ее ...в детской. 9 фт 7 кдр
25.	Средний план. Кэйн (в другом костюме). Оторвавшись от еды, он смотрит на Эмили.	**К э й н.** По-видимому, мистер Бернштейн будет иногда приходить в детскую. [illegible] фт 8 кдр
26.	Средний план. Эмили (как в кадре 24).	**Э м и л и.** Это необходимо? 2 фт 8 кдр
27.	Средний план. Кэйн (как в кадре 25).	**К э й н** *(очень подчеркнуто)*. Да! 3 фт [illegible] кдр
28.	Быстрая панорама, как в кадре 9, во время которой кадр 27 уходит в затемнение, а кадр 29 выходит из затемнения.	**Э м и л и** *(чуть не плача)*. Послушай, Чарльз... *(Музыка звучит громче.)* 2 фт 2 кдр
29.	Средний план. Эмили (в другом платье).	**Э м и л и** *(продолжение кадра 28)*. ...люди подумают... 1 фт 15 кдр
30.	Средний план. Кэйн (в другом костюме).	**К э й н** *(очень резко)*. ...то, что я им прикажу думать. 5 фт 11 кдр
31.	Быстрая панорама, как в кадре 9, во время которой кадр 30 уходит в затемнение, а кадр 32 выходит из затемнения.	Начинается спокойная, но диссонирующая музыка. 2 фт
32.	Средний план. Эмили (в другом платье). Она просматривает газету, бросает взгляд на Кэйна, затем снова смотрит в газету.	Музыка продолжается. 6 фт 5 кдр
33.	Средний план. Кэйн (в другом костюме) читает газету. Он отрывает взгляд от газеты, затем снова углубляется в нее. Камера медленно отъезжает, включая в кадр Эмили, и продолжает отъезжать до общего плана Кэйна и Эмили (как в кадре 2). Медленный наплыв на:	Музыка продолжается. 14 фт 6 кдр После паузы.
34.	Средний план. Лейланд, сидит в халате на террасе больницы.	**К о р р е с п о н д е н т** *(за кадром)*. Неужели он никогда не любил ее?

В этом отрывке показано постепенное нарастание конфликта. Рассказ Лейланда о первом браке Кэйна воплощен на экране приемом возвращения действия в прошлое. Монтажное построение сцен направлено на то, чтобы подчеркнуть неизбежность разрыва между Кэйном и его женой. Отдельные сцены монтажно объединены таким образом, что они создают нарастание конфликта, образуя единый смысловой эпизод. Каждая сцена, взятая в отдельности (например, кадры 9—14), не представляет значительного интереса. Именно постепенное нарастание отчужденности, постепенное превращение страстной любви в холодную враждебность — вот в чем состоит суть эпизода.

В нем имеется много моментов, интересных с точки зрения техники монтажа. Безусловно, задача монтажера заключалась не только в том, чтобы показать серию отдельных сцен; каждая последующая сцена должна была продолжать смысловое значение предыдущей. Поэтому монтажное построение было задумано так, чтобы все эти отдельные сцены создавали в совокупности впечатление единого целого. Во всех случаях переход от одной сцены завтрака к другой осуществлялся посредством быстрой панорамы. В начале каждой сцены зритель видел Эмили, а затем уже Кэйна. По существу, каждая сцена повторяет предыдущую.

Особый интерес представляет прием перенесения реплики Эмили из одной сцены в другую, создавая впечатление непрерывного нарастания конфликта. В то же время режиссер стремился как можно более сжато осуществить быстрые переходы от одной сцены к другой. Для этого он использовал все имеющиеся у него средства. Перемена настроений обоих действующих лиц показана репликами, которые становятся все более отрывочными и неприязненными в каждой новой сцене; сцены становятся все короче, показывая этим зрителю, что семейные завтраки все больше начинают надоедать Кэйну; музыка очень тонко подчеркивает атмосферу каждой сцены, а в конце эпизода низкие диссонирующие звуки музыкального сопровождения дополняют атмосферу скрытой ненависти между супругами; наконец, постепенный переход от любви к ненависти великолепно передается игрой актеров.

Диалог, ритм монтажа, музыка и игра актеров (а побочно и костюмы) — все эти средства были использованы для того, чтобы нарисовать четкую картину взаимоотношений между Кэйном и его женой в каждой сцене. Это привело к удивительно экономному использованию монтируемого материала. Заметьте, например, что разрыв во времени между отдельными завтраками показан намеком (быстро мелькающая панорама и перемена одежды действующих лиц). Чрезвычайно сложное развитие событий убедительно показано всего на 200 футах пленки.

По-видимому, сжатость изложения экранного материала является результатом тщательно продуманного сценария (в частности, выбор режиссером завтрака как фона для развивающихся событий следует признать твор-

ческой находкой). В последовательности и взаимосвязи отдельных эмоциональных моментов нет ничего случайного; весь эпизод воспринимается как неотъемлемая принадлежность сценария фильма.

В противоположность плавному монтажу, последовательно объединяющему все звенья повествования, подобное монтажное построение оказывает сильное эмоциональное воздействие на зрителя. В приведенном эпизоде этот прием монтажа был использован потому, что он оказался наиболее выразительным. И действительно, трудно представить себе, каким другим способом можно было бы так сжато показать постепенное изменение взаимоотношений между двумя супругами. Придя к решению осуществить это серией монтажных кусков, режиссер в то же время должен был достаточно хорошо обосновать их драматургически.

Могут возразить, что искусственный характер монтажного построения эпизода лишает его убедительности, свойственной прямолинейному повествованию. Этот довод был бы справедливым, если бы приведенный эпизод был вмонтирован в прямолинейное повествование. В данном случае он показан как воспоминания Лейланда, а Лейланд, как уже известно зрителю, рассказывает цинично, давая свое толкование событий. Поэтому весь эпизод преподнесен зрителю сквозь призму этого искаженного рассказа.

В результате, несмотря на то, что повествование приближается к карикатуре, оно оправдано окружающей обстановкой. Нарочито упрощенная форма монтажного построения обоснована драматургически: зритель уже подготовлен к тому, что Лейланд, рассказывая о браке Кэйна, рисует ряд явно преувеличенных картин, и зритель принимает их как должное.

Подобные логически обоснованные монтажные эпизоды, хотя и совершенно различные по своему характеру, встречаются в таких непохожих друг на друга фильмах, как «Пигмалион» и «Увольнительная в город». Мы кратко напомним их.

В «Пигмалионе» есть эпизод, показывающий Элизу Дулиттл (Уэнди Хиллер), усердно принявшуюся за освоение курса фонетики. Овладевшее ею чувство замешательства, вызванное необычностью и сложностью новой для нее обстановки, очень выразительно передано быстрым монтажом граммофонных пластинок, звукозаписывающих аппаратов, метрономов и прочих принадлежностей учебной комнаты. Трактовка этого эпизода несомненно очень далека от реализма, но она достигает своей цели благодаря тому, что мы рассматриваем его растерянными глазами Элизы.

В вводном эпизоде музыкальной комедии «Увольнительная в город» мы видим трех моряков, на сутки отпущенных на берег и собирающихся удивить весь город своей удалью. Монтажный эпизод переносит моряков из одного конца города в другой. Они осматривают город, танцуют и поют песенку: «Нью-Йорк, Нью-Йорк, чудесный город». Песня эта звучит непрерывно на протяжении всего монтажного эпизода. Безусловно, здесь не может быть и речи о «реализме». Быстрое монтажное чередование живописных натурных

кадров является удачным фоном для вступительной песенки, прекрасно дополняя жизнерадостную атмосферу всего фильма.

Приведенные эпизоды из фильмов «Гражданин Кэйн», «Пигмалион» и «Увольнительная в город» служат примером того, как можно с успехом для драматургии фильма использовать монтажный эпизод в самых различных вариантах. Этот прием еще очень мало изучен.

Анализируя каждый из трех эпизодов, можно найти вполне обоснованную с точки зрения драматургии причину, заставившую неожиданно переключить зрителя на восприятие событий, поданных в иных, более условных формах. Другими словами, в каждом из этих примеров внешняя форма обусловлена драматургией данного фильма. Недостаточно еще решить, что ряд тех или иных событий лучше всего показать короткими монтажными кусками; следует учитывать, что внешняя монтажная форма должна гармонировать с драматическим содержанием данного эпизода. Без этой гармонии формы и содержания монтажный эпизод в лучшем случае становится неуклюжим выходом из положения, а в худшем — просто неоправданным трюком.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ РЕПОРТАЖ

«Мастерство художника... (т. е. режиссера)... заключается в разработке киноповествования, в руководстве речью и жестами актера, в построении внутрикадровой композиции, в выборе декораций и точек камеры; во всем этом ему помогают сценаристы — авторы диалога, операторы, художники, гримеры, звукооператоры и актеры. Отснятый материал монтируется в соответствующей последовательности в монтажном отделе»*.

Вот как вкратце характеризовал Поль Рота творческий процесс создания обычного художественного фильма. Возможно, что это слишком упрощенное определение. Понятие «разработка киноповествования» может относиться ко многим функциям. Что же касается монтажного периода, когда за монтажным столом монтажером осуществляются замыслы режиссера, рожденные на съемочной площадке, то он имеет более существенное значение, чем указывает Рота. Однако в общем Рота дает довольно правильную картину.

Перед постановщиком документальных фильмов стоят совсем другие задачи. Рота считает, что «весь материал, отснятый или записанный на пленку, бессмыслен до тех пор, пока он не попадет на монтажный стол, а также что важнейшим физическим и интеллектуальным стимулом для создания фильма является монтаж. Весь съемочный процесс, включая многочисленные точки зрения камеры, перемещения камеры по отношению к снимаемым объектам, скорость, с которой она фиксирует снимаемое действие, и внешний вид действующих лиц, и окружающих их предметов — все это определяется характером монтажа» **.

---

* Documentary Film by Paul Rotha. Faber, 1936, p. 76.

** Там же, стр. 77.

Постановщики документальных фильмов пользуются совершенно иными творческими методами, чем постановщики художественных фильмов. Для режиссеров-документалистов основную роль в процессе создания фильма играет монтаж. Следует уяснить себе, что различие творческих методов вытекает не из разногласий между различными конкурирующими творческими направлениями, а диктуется коренным различием конечных целей.

В художественном фильме, и в этом заключается его главное отличие от документального, основное внимание уделяется развитию вымышленного сюжета, тогда как в документальном фильме решающую роль играет показ фактического материала. Именно этим и объясняется различие творческих методов при постановке фильмов этих двух жанров. Естественно, что оно не всегда бывает резко выражено. Многие фильмы, носящие ярко выраженный документальный характер, построены на вымышленном сюжете, в то время как во многих художественных фильмах чувствуется заметное влияние документального жанра.

Различие между этими двумя жанрами заключается скорее в общем подходе к решению поставленной задачи, а не только в самом сюжете. Так, например, «Нанук с Севера» можно причислить к разряду документальных фильмов, потому что основой для его сюжета послужил драматургически обработанный документальный материал — жизнь одного эскимоса. С другой стороны, такой фильм, как «Скотт из Антарктики», следует считать художественным фильмом; он повествует о приключениях, происшедших с вымышленными лицами на фоне Антарктики, но отнюдь не является документальным рассказом об исследовании Антарктики.

Для режиссера документальных фильмов отсутствие сюжета является одновременно и преимуществом и недостатком. Многие посредственные художественные фильмы могут вызывать интерес у зрителя своим сюжетом. Увлекательный сюжет захватывает зрителя и создает напряженность, восполняя недостатки режиссерской работы и актерской игры. Документальный фильм не имеет таких преимуществ, и поэтому он должен заинтересовать зрителя подачей материала. Даже если сам по себе материал представляет интерес, успех документального фильма будет зависеть от трактовки этого материала, от удачно найденных, оригинальных изобразительных решений и от хорошо продуманного монтажного построения фильма.

Тема в документальном фильме является лишь отправной точкой, и ее необходимо облечь в интересную форму. Достоинства фильма будут измеряться именно трактовкой темы, а не интересом, вызываемым у зрителя к самой теме.

Во многих случаях в основу имевших большой успех документальных фильмов были положены самые простые темы.

Лишенный возможности использовать преимущества напряженности сюжета, режиссер документальных фильмов может компенсировать это ори-

гинальным, выразительным монтажом. Он не связан строгой последовательностью событий, необходимой в художественных фильмах, и может располагать материал в наиболее интересном, с его точки зрения, порядке и темпе. Ему не приходится синхронизировать зрительные образы с диалогом, что дает возможность экспериментировать с «реальным» и сопровождающим звуком. Самое же главное — это то, что режиссер документальных фильмов имеет бо́льшую творческую свободу, чем режиссер художественных фильмов, потому что основой его фильмов является монтаж, то есть монтажная трактовка материала.

По этой причине, а также потому, что на документальные фильмы отпускается обычно значительно меньше средств, чем на художественные (а отсюда вытекает и ограничение состава съемочных групп), режиссер документальных фильмов несет бо́льшую ответственность за постановку фильма, чем его коллега — режиссер художественных фильмов. Трактовка документального материала почти всецело зависит от вкуса режиссера, и поэтому разделение ответственности за сценарий, постановку и монтаж фильма между тремя отдельными лицами наносило бы ущерб цельности творческого решения фильма.

Было бы, например, нецелесообразно возложить монтаж документального фильма на специального монтажера, что часто практикуется в Голливуде при постановке художественных фильмов. В документальном кино постановку и монтаж фильма следует рассматривать как две стадии единого творческого процесса. Отсюда следует, что мастерство режиссера документальных фильмов — это мастерство монтажера. Он должен доносить до зрителя все смысловые нюансы фильма, выразительно используя звук и обеспечивая плавность монтажных сопоставлений, потому что он не может выразить свою мысль через актеров. Здесь еще важнее, чем в художественном фильме, разработать монтажное построение задолго до того, как отснятый материал попадет в монтажную.

Поль Рота пишет:

«Только тогда, когда вы приступаете к монтажу, вам становится понятным значение правильного анализа и предварительного планирования в съемочный период. Если вам не будет ясен внутренний смысл материала, вам не удастся вдохнуть в него жизнь. Никакой монтаж, независимо от его ритма, не сможет создать движение в тех кадрах, где движение отсутствует. Никакие искусные приемы противопоставлений не усилят поэтической образности вашего эпизода, если вы не обдумаете эти образы в процессе съемки. Ваш фильм оживет на монтажном столе, но вы не можете вдохнуть в него жизнь, если у вас нет необходимого для этого материала. Монтаж не ограничивается стенами монтажной. Он должен присутствовать во всех стадиях создания фильма: сценарии, операторской работе и трактовке снимаемого материала, принимая конкретную форму при соединении изображения со звуком» *.

* Documentary Film by Paul Rotha, Faber, 1936.

Эта потребность в интересном, остром «сырье» для монтажа особенно сильно чувствуется в области простейшей формы документального жанра — кинорепортаже.

Хороший кинорепортаж должен раскрывать перед зрителем драматизм подлинных событий. В своей простейшей форме он лишь фиксирует эти события, не стремясь раскрыть стоящие за ними внутренние причины или сделать какие-либо выводы. Подобная система характерна для ежемесячных хроникальных выпусков «Наш век» и часто практикуется во всех случаях, когда кинорепортаж носит характер информации, а не какой-либо целеустремленной пропаганды, то есть, иными словами, когда интерес представляют сами факты, и в задачу режиссера входит максимально точный показ их.

С первого взгляда кажется, что ничего не может быть проще, чем показать волнующее событие таким же волнующим способом. На практике же, как мы увидим, для достижения убедительности при показе хроникальных событий может потребоваться монтаж, продуманный тщательным образом. Событие, кажущееся трагическим в жизни, на экране может выглядеть совсем по-иному.

Возьмем в виде примера фильм о футбольном состязании. Если режиссер снимает все состязание с точки зрения зрителя, сидящего на трибунах, мало вероятно, что фильм получится очень интересным. Для создания увлекательного кинорепортажа режиссер должен снимать различные моменты игры с разных точек камеры, выбирая наиболее интересную точку. Он должен фиксировать только самые напряженные моменты и затем монтировать материал таким образом, чтобы у зрителей создалось более или менее цельное впечатление от всей игры.

Если режиссеру поручается снять такой хроникальный материал, как запуск ракеты, съемки он должен производить совсем по-другому. Какую бы интересную точку он ни выбрал, но если он фиксирует только момент взлета, фильм будет неинтересным и невыразительным, потому что все это событие промелькнет перед глазами зрителя, прежде чем он успеет понять, о чем идет речь.

В подобных случаях необходимо показать целый ряд моментов, связанных с данным событием. Можно снять подготовительные работы по запуску ракет или показать механика, включающего рычаг перед запуском, а потом уже непосредственно показать запуск ракеты. Тем или иным путем режиссер должен создать атмосферу ожидания предстоящего события, извлекая из данной обстановки максимум напряженности.

На этих двух несложных примерах мы показали в элементарной форме, каким образом режиссер должен изменять и регулировать фактор времени для того, чтобы хроникальная сцена выглядела естественной и смотрелась с напряжением. В первом случае необходимо было значительно сократить время игры по сравнению с фактическим временем, а во втором — нарочито растянуть время происходящего события. Несмотря на то, что ни один

из этих простых эпизодов не требует какого-либо дополнительного или специально подготовленного материала, использование только фактического материала может и не создать реалистического эффекта.

Для того чтобы наша точка зрения стала более ясной, приводим короткий отрывок из прямолинейного кинорепортажа, где сочетание очень сжатого киноматериала с хорошим монтажным построением создало простой, но увлекательный эпизод.

«ТОРГОВЫЕ МОРЯКИ»

Режиссер Дж. Б. Холмс. Монтажер Р. К. Макнафтон.
Производство «Кроун Фильм Юнит», 1941.
Отрывок из третьей части.

Фильм повествует о караванах торговых судов в годы войны, пробивающих себе путь через минные поля, обороняясь от подводных лодок. Главные действующие лица — моряки, чье судно потоплено в начале фильма. В приводимом отрывке повествуется о потоплении подводной лодки, атаковавшей новое судно, на которое попала эта группа моряков. Самый младший член команды, по прозвищу Ниппер,— опытный артиллерист. Обнаружена подводная лодка, и капитан дает команду стать к орудиям. Некоторые матросы развлекаются картежной игрой в кубрике. Играет граммофон. Отрывку предшествуют кадры боевой тревоги, по которой матросы спешат к орудиям, находящимся на палубе.

ЦИКЛ 1

1.	Крупный план играющего граммофона.	Граммофон играет военный марш. 1 фт 6 кдр
2.	Ниппер вбегает в кадр слева и начинает поворачивать орудие, направляя его на подводную лодку.	Граммофон перестает играть. 2 фт
3.	На палубе появляется матрос с артиллерийским снарядом. Офицер, управляющий огнем, приближается к камере и смотрит в полевой бинокль в направлении подводной лодки.	3 фт 10 кдр
4.	Общий план. Тень на воде от подводной лодки в обрамлении двойного круглого каше, т. е. как бы глядя через окуляры бинокля.	Офицер. Враг на горизонте! 5 фт 9 кдр
5.	Полукрупный план. Офицер смотрит в бинокль.	Офицер. Курс красный 090! [illegible] фт 10 кдр
6.	Ниппер, направляющий орудие согласно команде.	Ниппер. Есть курс красный 090! 3 фт
7.	Крупный план лафета орудия, поворачиваемого на прицел.	Офицер. Наводка на перископ... 2 фт 6 кдр
8.	Полукрупный план. Офицер смотрит в бинокль (как в кадре 5).	...ориентир 010! 2 фт
9.	Полукрупный план. Наводчик и Ниппер у орудия.	Наводчик. Есть ориентир 010! 1 фт 9 кдр
10.	Очень крупный план. Ниппер у прицела орудия.	Ниппер. Готов! Офицер. Отклонение 08 влево. 2 фт

11.	Полукрупный план. Шиппер и наводчик (как в кадре 9).	Наводчик. Есть отклонение 08 влево! 2 фт 7 кдр
12.	Крупный план. Казенная часть орудия.	Производится наводка. 1 фт 8 кдр
13.	Очень крупный план. Шиппер (как в кадре 10).	Шиппер. Готов! 1 фт 3 кдр
14.	Средний план. Первый наводчик.	Первый наводчик. Первый наводчик готов! 1 фт
15.	Очень крупный план. Второй наводчик.	Второй наводчик. Второй наводчик готов! 12 кдр
16.	Полукрупный план. Офицер с биноклем (как в кадре 5).	Офицер. Внимание! 1 фт 14 кдр
17.	Крупный план. Затвор орудия. В кадре появляется рука, закрывающая замок.	1 фт
18.	Немного более дальний план. Орудие.	Заряжающий. Готов! 1 фт 9 кдр
19.	Полукрупный план офицера (как в кадре 5).	Офицер. Огонь! 10 кдр
20.	Крупный план. Наводчик (как в кадре 15).	Наводчик. Огонь! 10 кдр
21.	Полукрупный план. Наводчик у прицела (как в кадре 14).	9 кдр
22.	Орудие показано сбоку (как в кадре 18). После выстрела оно откатывается.	Громкий выстрел. 1 фт 7 кдр
23.	Море. Вдали виден снаряд, ложащийся на воду.	3 фт

ЦИКЛ II

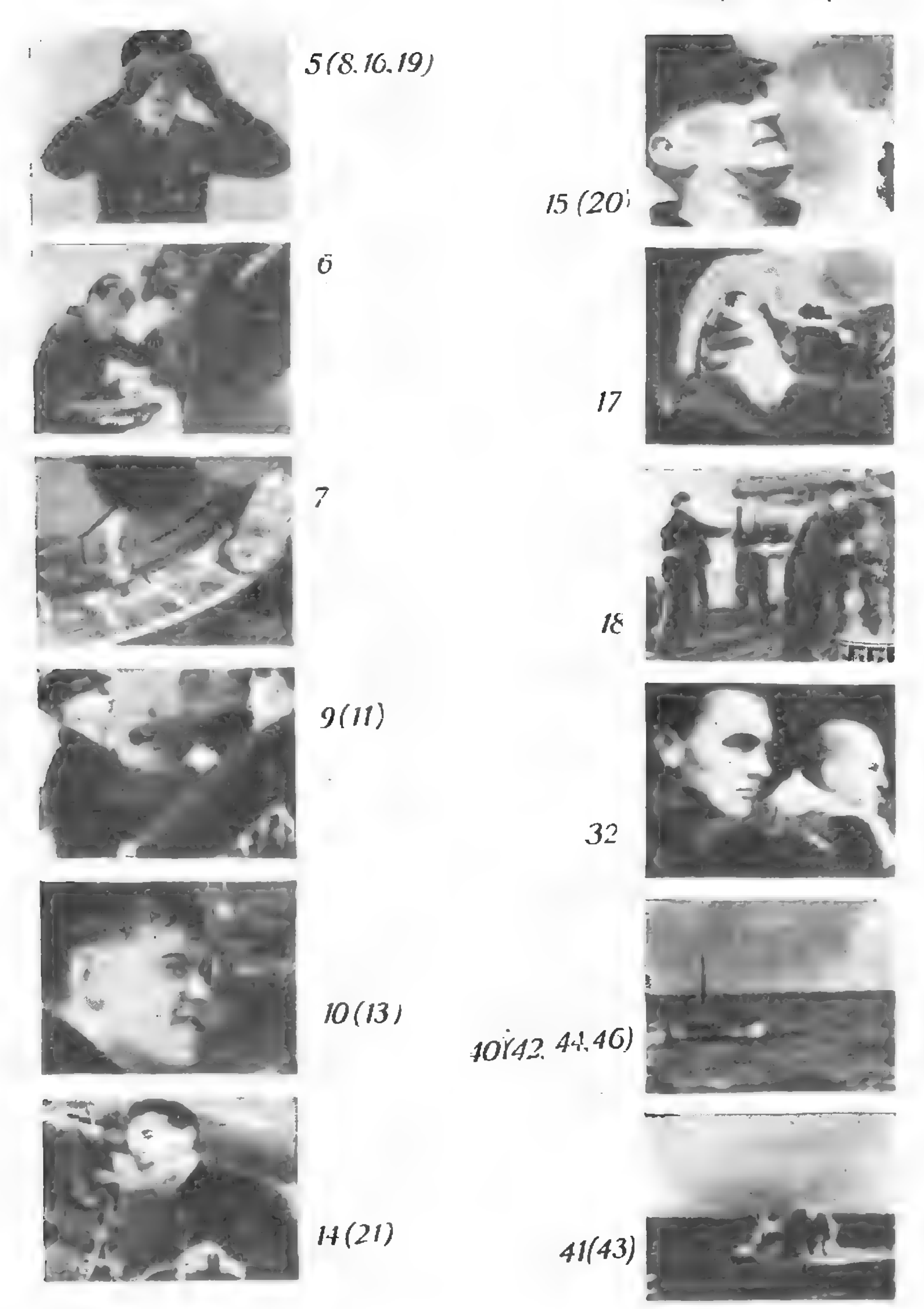
24—29.	Повторение эпизода подготовки выстрела, но монтаж несколько более быстрый. Он построен на неподвижных крупных планах.	
30.	Море. Вдали в море падает снаряд.	2 фт 9 кдр

ЦИКЛ III

31.	Два моряка (которых мы уже видели в первой и третьей частях) стоят, перегнувшись через борт корабля.	Первый моряк (Диггер). Опять стреляет! Здесь поблизости нет подводной лодки. Вдали слышится выстрел. 5 фт 1 кдр

ЦИКЛ IV

32.	Более крупный план. Два моряка (снято спереди).	Второй моряк. Не глупи, Диггер! Ясно, что подводная лодка где-нибудь здесь. 5 фт 1 кдр
33.	Море. Снова на воду ложится снаряд (как в кадре 23).	Громкий выстрел орудия. 3 фт 1 кдр


5 (8, 16, 19)
15 (20)
6
17
7
18
9 (11)
32
10 (13)
40 (42, 44, 46)
14 (21)
41 (43)

ЦИКЛ V

34—38.	Снова кадры, показывающие подготовку к выстрелу. Очень быстрый монтажный ритм; в основном крупные планы моряков, готовящих различные механизмы орудия.	Различные команды (за кадром). 7 фт 13 кдр
39.	Наблюдающие офицеры.	Наводчик *(за кадром)*. Огонь! 2 фт 1 кдр
40.	Общий план. Всплывшая подводная лодка.	Громкий взрыв. 1 фт 5 кдр
41.	Общий план. Столб воды, поднявшийся от снаряда.	1 кдр
42.	Как в кадре 40.	Громкий взрыв. 2 кдр
43.	Как в кадре 41.	Громкий взрыв. 3 кдр
44.	Как в кадре 40.	Громкий взрыв. 1 кдр
45.	Далекий взрыв.	Громкий взрыв. 1 кдр
46.	Как в кадре 40.	Громкий взрыв. 1 кдр
47.	Как в кадре 45.	Громкий взрыв. 2 фт 9 кдр
48.	Офицер стоит справа, другие моряки — слева.	Офицер. Внимание, внимание! Наводчик. Внимание, внимание! 2 фт 15 кдр
49—50.	Моряки движутся по палубе.	Начинается спокойная музыка. 2 фт 7 кдр
51.	Офицер, смотрящий на камеру.	Офицер. Прекратить огонь! Музыка продолжается. 1 фт 10 кдр

Фильм «Торговые моряки» был снят во время войны. Он должен был показать торговым морякам, какое значение имеет овладение специальностью артиллериста как средства защиты от нападения подводных лодок.

Так как фильм предназначался для специалистов, важно было, чтобы все детали были воспроизведены абсолютно точно и чтобы «мораль» не была слишком явной. В частности, нужно было показать несколько циклов обстрела, прежде чем было достигнуто попадание в подводную лодку, то есть так, как это обычно бывает в действительности. Эти задачи и определили характер монтажного построения эпизодов.

Цикл операций, являющихся подготовкой к открытию огня, показан трижды, и подразумевается, что огонь открывается два раза, прежде чем будет зафиксировано попадание в лодку. В связи с необходимостью пятикратного повторения одного и того же действия возникла новая проблема. Для того чтобы обстрел подводной лодки дал эффективные результаты, он должен производиться в быстром темпе, а следовательно, эту быстроту действий нужно показать в фильме. С другой стороны, по соображению драматургии, темп всего эпизода в целом должен нарастать по мере приближения к кульминации.

Эта сложная задача была решена показом пяти операций не только в разном темпе, но и в совершенно различной трактовке.

ЦИКЛ I. В кадрах 3—23 показан первый цикл операций. После сцены, развивающейся в медленном темпе, мы внезапно становимся свидетелями боя. Этот резкий скачок в монтажном ритме не только подчеркивает мысль, что нападение может произойти в самый неожиданный момент, но также благодаря контрасту с предыдущими кадрами создает ощущение стремительности и мощи первого выстрела. Вся процедура показана полностью: зритель отчетливо слышит команды и видит на экране тех, от кого они исходят.

В главе, посвященной анализу эпизодов, построенных на быстром действии, мы уже говорили о том, что для создания напряженности в подобных эпизодах необходимо, чтобы зритель имел представление о происходящих событиях. Поэтому вся процедура, предшествующая обстрелу, показана в первом цикле в ее последовательном развитии. Несмотря на то, что при просмотре первого цикла зритель еще не совсем уясняет себе весь процесс, он верит в его подлинность именно потому, что видит целиком всю процедуру во всех этапах ее развития. Быстрый, отрывистый ритм маневров передан определенным ритмическим чередованием монтажных кадров. Каждый последующий кадр появляется на экране на какую-то долю секунды (на один-два кадрика) *раньше,* чем то или иное действующее лицо заканчивает свою реплику. Например, переход от кадра 4 к кадру 5 завершается как раз перед тем, как офицер произносит слово «на горизонте»; после чего мы сразу видим другого моряка, являющегося как бы новым звеном во всей цепи подготовительной процедуры. Подобный ритм сохраняется на протяжении всего эпизода.

В одном или двух случаях (например, кадры 7 и 12) окончание реплики действующего лица переносится в следующий кадр, показывающий результат действий данного моряка. В подобных случаях монтажный переход совпадает с последним словом реплики, например в кадре 11 — со словом «влево».

Кроме создания определенного ритма темп монтажа также ускоряется, приближаясь к кульминации. Это достигается приемом постепенного укорачивания кадров, предшествующих словам, произносимым действующими лицами, вплоть до кадра 15.

Таким образом, кадры 16 и 17 как бы дают короткую передышку перед открытием огня, а кадры 18, 19, 20 даны в очень быстром монтажном ритме. Восклицания «Готово!», «Огонь!», «Огонь!» непрерывно следуют друг за другом, причем зрительные образы задерживаются на экране столько времени, сколько необходимо для совмещения изображения со звуком.

После ряда коротких монтажных сцен кадр 23 длиной в 3 фута кажется очень длинным. Это создает ощущение тревожного ожидания.

ЦИКЛ II. В кадрах 24—29 показан второй цикл операций. Зритель теперь уже знает все подробности, поэтому повторение подготовки к обстрелу дается в более сокращенном виде и на этот раз не с самого начала.

Монтажный переход к кадру моря (23) и затем снова к морякам красноречиво говорит о том, что подготовка к бою уже наполовину закончена. Изобразительное решение этого цикла строится на реакции моряков (показанной большей частью довольно статичными крупными планами), почти во всех кадрах не произносящих никаких реплик. Это позволяет построить на быстром монтажном ритме кадры 24—29. Кадр 30 (подобно кадру 23) также долго задерживается на экране, чтобы заставить зрителя пережить тревожные секунды ожидания перед тем, как снаряд попадет в воду.

ЦИКЛЫ III и *IV*. Здесь мы переходим к двум второстепенным действующим лицам, не участвующим в основном действии. Раздражительный австралиец Диггер, уже показанный раньше, чрезвычайно скептически относится к действенности орудий малого калибра, и его реплики как бы косвенно подчеркивают основную идею фильма. Кроме того, эти кадры, отвлекая зрителя от основного действия, одновременно показывают его дальнейшее развитие, потому что во время разговора двух моряков слышатся еще два выстрела.

Кадры двух моряков довольно статичны и продолжительны, поэтому два новых выстрела за короткий промежуток времени кажутся вполне правдоподобными. Наконец, замедление темпа этого эпизода усиливает эффект лихорадочно быстрого ритма последнего цикла (кадры 34—38), завершающегося затоплением подводной лодки. Именно этот момент передышки перед стремительной активностью финала своим контрастом усиливает кульминацию.

ЦИКЛ V. Кадр 39 (подобно кадрам 23 и 30) показывает момент ожидания в то время, как снаряд летит по направлению к цели. Затем следуют очень короткие монтажные кадры отдаваемой команды (34—39), крупные планы рук, быстро готовящих орудие, и у зрителя создается впечатление лихорадочно быстрой деятельности и движения. За кадром слышны команды; они отдаются очень быстро.

После монтажного перехода к кадру наблюдающих моряков следует короткий кадр всплывающей на поверхность подводной лодки. Этот кадр задерживается на экране столько времени, сколько требуется для ознакомления зрителя с происходящим событием. Затем быстро следует взрыв. С замиранием взрыва внезапно замедляется темп повествования (по сравнению с кадрами 40—46 кадры 47—49 кажутся медленными и размеренными). Начинает звучать спокойная музыка.

Рассматривая эпизод в целом, мы видим, что режиссер позволил себе большую свободу в построении темпа во всех пяти циклах. Фактически в каждом цикле повторяется один и тот же процесс, но он показан пятью различными способами и в пяти разных темпах; в результате конечный эффект всего отрывка дает зрителю ощущение полной достоверности событий.

Более того, зритель с таким же волнением воспринимает эти эпизоды, как он воспринимал бы их в подлинной жизни. Напряженность создается

не искусственным кинематографическим приемом «спасения в последнюю минуту»; она вызвана подлинным, волнующим событием. Сокращение и перемещение материала подчинено задачам раскрытия эмоциональности той или иной сцены таким путем, который наиболее понятен зрителю. Монтажеру удалось достигнуть реалистического эффекта именно благодаря продуманному варьированию темпа.

Взрыв, завершающий эпизод, фактически не является подтверждением уничтожения подводной лодки. Кадр с подводной лодкой, всплывающей на поверхность, был снят совсем в другое время и показывал обычное всплытие подводной лодки на поверхность; поэтому монтажер столкнулся с необходимостью создать впечатление взрыва, не подтверждаемого зрительными образами. Возможно, что результат получился не идеальным, но, безусловно, правдоподобным.

Эмоциональный эффект в значительной мере достигается искусно построенным нарастанием напряженности. На это направлен весь эпизод, и зритель все время находится в ожидании предстоящих событий. Наблюдателей, стоящих на палубе, зритель впервые видит в кадре 39. Они настороженно всматриваются вдаль, и кадр как бы предупреждает о том, что что-то должно произойти. Затем на экране быстро мелькает появившаяся на поверхности подводная лодка, указывая зрителю на то, что именно к ней относится следующий за этим кадром взрыв.

Сам взрыв передан быстрым чередованием кадров подводной лодки с кадрами водяного столба, образуемого взрывом глубинной бомбы. Впечатление хаотичности и отрывистости при этом быстром чередовании монтажных кадров усугубляется еще тем, что рубка подводной лодки расположена в левой стороне кадра, а водяной столб образуется в правой. Прежде чем зритель успевает сообразить, что произошло, весь экран заполняет огромный водяной столб (более крупный план эффекта взрыва глубинной бомбы), который зритель воспринимает как результат взрыва. Этот эффект значительно усиливается звуком взрыва, который раздается впервые.

Нельзя считать, что этот монтаж идеален и что он может служить образцом для монтажного построения подобных сцен. Но взрыв показан здесь достаточно выразительно и убедительно, несмотря на отсутствие кадров, непосредственно изображающих взрывающуюся подводную лодку.

Попутно мы хотим привести описанный Пудовкиным подобный же пример из его практики:

«Я хотел показать ужасный взрыв. Для того чтобы с абсолютной точностью воспроизвести этот взрыв, я дал указания зарыть в землю огромное количество динамита, затем взорвать его, и снимал этот взрыв. Взрыв действительно получился грандиозный, но в кинематографическом отношении он не представлял никакой ценности. На экране он выглядел просто как медленное, безжизненное движение. Позднее, после многочисленных попыток и экспериментов, мне удалось смонтировать взрыв в том виде, как мне это было нужно, более того, не использовав ни одного кадра из только что снятой сцены. Я взял о г н е м ё т, извергающий столбы

дыма. Для того чтобы создать впечатление разрушения, я давал короткие монтажные кадры вспышки магния в ритмическом чередовании света и мрака. В эти кадры я вмонтировал кадр реки, снятый раньше и показавшийся мне подходящим из-за выразительности игры света и тени. Таким образом, перед моими глазами постепенно вставал тот зрительный эффект, который мне был нужен. Взрыв бомбы появился, наконец, на экране, но в действительности его элементы заключали в себе все, что только можно было вообразить, за исключением подлинного взрыва» *.

Могут задать вопрос, зачем потребовалось изменить темп подлинных событий или даже, как рассказывает Пудовкин, использовать совершенно искусственные средства для достижения реалистического эффекта? Ответ на этот вопрос может быть по крайней мере двоякий.

Во-первых, хороший кинорепортаж должен показывать только наиболее значительные стороны того или иного события; в его цели не входит точная, подробная фиксация всего события. Во-вторых, и именно по этой причине, смонтированный взрыв Пудовкина оказался более выразительным, чем настоящий,— любое подлинное событие отличается своей спецификой; оно вызывает определенную эмоциональную реакцию, и задача режиссера заключается в том, чтобы «схватить» эту реакцию, которая может явиться ключом к реалистичности показа данного события, даже несмотря на некоторую неточность отдельных деталей.

Картина продуманных и вместе с тем быстрых действий, характерная для эпизода обстрела в фильме «Торговые моряки», создается кинематографическими средствами быстрого монтажного ритма. Нарастание эмоциональной напряженности по мере всплывания подводной лодки и приближения момента опасности должно быть выражено в фильме монтажными приемами изменения темпа и непрерывным перемещением центра тяжести напряженных моментов. Ясно, что эти эмоциональные оттенки очень слабо выражены в несмонтированном фильме и создаются только в процессе монтажа.

* Film Technique by V. I. Pudovkin. Newnes, 1933, p. 16.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

Кинорепортаж, которому была посвящена предыдущая глава, дает в основном поверхностное освещение событий. Подобно важному газетному сообщению, он останавливается лишь на наиболее существенных сторонах данной ситуации и беспристрастно освещает их. Прямолинейная кинохроника не стремится к глубокому эстетическому проникновению в суть событий. Она так же далека от художественно-документального фильма, как газетная статья от прозаического или поэтического художественного произведения.

Большое значение, какое обычно придают жанру документального кино, в основном следует отнести за счет фильмов, которые проникли за пределы поверхностного наблюдения и попытались передать различные эмоциональные оттенки и значимость документальной тематики. Несмотря на то, что фильмы Довженко, Флаэрти, Ивенса и Райта совершенно различны по своим идеям, они сразу возникают в памяти как образцы этого более глубокого отображения реальности. Поэтому нас интересуют в данном случае не идеи, которые заложены в фильмах этих четырех мастеров с совершенно различными творческими почерками, а те эстетические принципы, на которых строились их фильмы. Так, например, задачи Флаэрти при создании «Луизианской повести», по-видимому, коренным образом отличались от задач, поставленных Ивенсом в «Испанской земле», но, несмотря на это, эстетические принципы этих двух режиссеров, построенные на создании насыщенного поэтическими образами повествования, сходны в самой своей основе.

Вот что пишет по этому поводу Элен ван Донген *.

* Заметки Элен ван Донген (монтажера и сорежиссера фильма „Луизианска повесть“).

«Замените вымышленный сюжет «Луизианской повести» реальной действительностью; замените аллигатора настоящими пулями; замените енота молодыми бойцами — патриотами из «Испанской земли» Йориса Ивенса, и тогда вы сможете сравнивать идеи, положенные в основу этих двух фильмов. В конце эпизода с аллигатором и енотом режиссеру дано было право решать, должен ли енот жить или умереть. В конце фильма «Испанская земля» не происходит встречи солдата с матерью и друзьями: солдат был убит. Этой смерти требовал не сценарий, а настоящая пуля. Режиссер не мог вторично снять все предыдущие события, не мог он также обеспечить достаточное количество материала, которое позволило бы ему изменить конец при монтаже. Поэтому режиссура и монтаж должны были оставаться гибкими в процессе съемок, охватывая все проблемы, выдвигаемые текущими событиями. Однако при строго определенной сюжетной линии основные проблемы монтажа в обоих приводимых случаях остаются одинаковыми».

Для краткости мы ограничим наш анализ монтажа художественно-документальных фильмов работой Роберта Флаэрти. Его фильмы пользуются широкой известностью и, кроме того, в некоторых отношениях наиболее последовательно представляют этот жанр. Ограничив обсуждение такими узкими рамками, мы отнюдь не хотим сказать, что Флаэрти является единственным видным представителем этого жанра или что он единственный режиссер, чьи работы представляют значительный интерес в области художественно-документальной кинематографии.

Художественная форма трактовки подлинных событий должна прежде всего сохранять элемент подлинности этих событий. Флаэрти, никогда не забывая об этом, ставил свои фильмы по черновым наброскам сценариев. Он выбирал необработанную, но гибкую сюжетную основу, объединяющую весь фильм, придающую ему какую-то форму, даже отдаленно не напоминающую режиссерский сценарий. Различные детали и во многих случаях более подробное описание повествования определялись исключительно характером и качеством снятого материала и уточнялись в процессе монтажа.

«Луизианскую повесть» мы снимали без режиссерского сценария с обычной раскадровкой, — пишет далее Элен ван Донген. — Вместо этого мы разработали изобразительную и кинематографическую трактовку материала, основной целью которой было четкое изложение сюжета. Например, Флаэрти дал такое описание вводного эпизода:

«Мы находимся в глубине болотистого района нижнего течения Луизианы. Сейчас время паводка, и прилегающая местность наполовину затоплена. Мы пробираемся сквозь густую лесную чащу. Повсюду попадаются дикие совы. Они летают и плавают по воде. Мы очарованы этой девственной природой и теми тайнами ее, которые ждут нас впереди...».

Для этого эпизода было снято огромное количество разнообразного материала, причем снимался он не только в отведенное для него время, но и по частям на протяжении всего съемочного периода, когда мы встречали что-либо характерное для географических и прочих особенностей этой местности. (Двести тысяч футов материала было снято для фильма, длина которого составляла всего восемь тысяч футов.) Почти все, что нам попадалось, могло пригодиться для нашего фильма, и фактически почти все это мы снимали. Наши образы множились так же быстро, как обитатели этого мира. Мы снимали аллигаторов, сидящих со своими выводками, плывущих по воде, греющихся на солнце или высовывающих уродливые головы из тины

заболоченного леса; чудесных причудливых птиц, порхающих по верхушкам деревьев, сидящих на растениях, плавающих по поверхности пруда с лилиями; змей, обвивающих деревья; листья лотоса, отражающиеся в прозрачной воде; капельки росы, сверкающие на листьях растений; мелкую мошкару, скользящую по воде; паука, плетущего паутину; рыб, кроликов, молодых оленей, скопсов и многое другое.

Монтаж этого огромного и разнообразного материала, который мы временно отложили в сторону, озаглавив его «Материал для вводного эпизода» (весь этот материал относился к теме «Атмосфера болота и леса»), безусловно представлял определенные трудности. При первом просмотре на экране материал выглядел совершенно сырым. Каким же образом найти в этом сумбуре главную тему, на которой нужно будет строить повествование?

У монтажера не было детально разработанного режиссерского сценария, в котором было бы, например, указано:

«Мы начинаем фильм с крупного плана тени от листа лотоса, падающей на воду; следующий кадр — аллигатор, взбирающийся на плот...». Вместо этого монтажер имел общее описание природы, окружающей атмосферы и ощущения, которое она вызывала («мы очарованы девственной природой и теми тайнами ее, которые ждут нас впереди»...).

Монтажеру приходится расшифровывать картину, описанную режиссером, руководствуясь следующими моментами:

1) указанием, что он должен показать таинственную, дикую природу, не тронутую цивилизацией;

2) показать это в лирическом свете, чтобы весь эпизод по стилю и ритму гармонировал с остальными сценами фильма; показать нетронутую природу так, как ее видит двенадцатилетний мальчик (монтажеру следует остерегаться того, чтобы эпизод не походил на эпическое повествование или не уподоблялся приукрашенному видовому фильму);

3) хотя каждый отдельный кадр показывает те или иные характерные черты таинственной дикой природы, кадры в разрозненном виде лишены содержания до тех пор, пока они не соединятся с другими; тогда они сразу оживают и приобретают более глубокий смысл;

4) последний, но не менее важный момент: просмотр на экране рабочего материала и обсуждение его с режиссером.

Решающим фактором в выборе и построении сцен должно быть их эмоциональное содержание, их внутренний смысл. Если эпизод пронизан той атмосферой, теми эмоциями, которые режиссер стремился вдохнуть в него, если достигнута гармония между формой и содержанием, ритм эпизода сложится сам собой.

Вот как выглядел первый эпизод фильма в законченном виде:

«ЛУИЗИАНСКАЯ ПОВЕСТЬ»

Режиссер Роберт Флаэрти. Монтажер и сопостановщик Элен ван Донген.
Производство «Роберт Флаэрти Продакшенс». 1948.

Вводный эпизод

Фильм этот является рассказом о приключениях мальчика, живущего среди болотистых лесов Луизианы, в бухте Пти Анс.

1.	Из очень медленного затемнения (8 фт), в течение которого камера медленно панорамирует вверх, появляется огромный лист лотоса, тихо колышущийся на воде. Этот лист вме-	Звучит музыка.	13 фт

сте и комками ила образует черную тень на поверхности воды. В воде отражаются белые облака. Крохотные букашки скользят по водной глади. 13 фет

2\. Общий план. Черная тень аллигатора, очень медленно плывущего по воде. Снова в воде видны отражения белых облаков. 11 фт

3\. Поверхность воды с отражением нескольких листьев лотоса и ветвей с сидящими на них птицами. Камера панорамирует вверх, показывая зрителю то, что он сейчас видел отраженным в воде. 8 фт

4\. Поверхность пруда с лилиями. Кое-где виднеются листья лотоса; аллигатор медленно взбирается на плывущее по воде кипарисовое дерево. 12 фт

5\. Крупный план. Лист лотоса; на нем лежит тень невидимой ветви. Спереди на листе капли росы. 3 фт

6\. Крупный план. Роса на листе лотоса. 3 фт

7\. Полуобщий план. Диковинная птица, вспорхнувшая на ветвь дерева. 8 фт

8\. Общий план. Болотистый лес. Стволы деревьев, стоящих в темной воде. Серебристый испанский мох свешивается с ветвей. (Снято с медленно плывущего по реке плота. Камера в свою очередь очень медленно панорамирует в противоположном направлении, создавая таким путем почти стереоскопический эффект.) После того как на экране прошли примерно 25 футов этого кадра, мы видим вдалеке за деревьями гребущего мальчика в лодке. Он исчезает и снова появляется вдали за огромными деревьями, стоящими на переднем плане. 72 фт

9\. Лес. На переднем плане низко свисающий с деревьев испанский мох. Камера продвигается сквозь мох, как бы проходя сквозь японскую ширму. 17 фт

10\. Крупный план. Водяная воронка, образовавшаяся от весла находящегося за кадром мальчика. 6 фт

11\. Полукрупный план. Мальчик стоит в лодке спиной к камере. Он осторожно пробирается вперед, по временам останавливаясь и озираясь по сторонам.

Диктор. Его зовут Александр-Наполеон-Улисс-Латур. Сирены — он говорит, что у них зеленые волосы,— приплывают сюда из моря. Он часто видел на воде пузырьки. Это сирены плавали под водой... 41 фт

12.	Крупный план пузырьков, которые поднимаются на поверхность воды, задевая крохотные листочки.		10 фт
13.	Мальчик низко наклоняется, чтобы продвинуться под нависшим испанским мхом. Он удаляется от камеры.	...а оборотни с длиннющими носами и огромными горящими глазами...	15 фт
14.	Лес. Мальчик кажется очень маленьким среди огромных дубов. Он гребет вперед, на камеру.	...устраивают здесь свои пляски темными безлунными ночами.	12 фт
15.	Мальчик приближается, гребя справа налево, и выезжает из кадра.		13 фт
16.	Несколько деревьев, стоящих в воде. Солнечные лучи, пробиваясь сквозь листву деревьев, отражаются на поверхности воды. Легкая рябь на воде преломляет лучи, образуя отблески на деревьях.		6 фт
17.	Поверхность воды и свисающие над ней ветви, сверкающие на солнце.		5 фт
18.	Рыба, скользящая у самой поверхности воды.		4 фт
19.	Средний план. Мальчик в лодке. Он очень низко наклоняется, чтобы не задеть свисающий с деревьев испанский мох; лодка проезжает мимо огромного лотоса.		15 фт
20.	Крупный план. Аллигатор медленно поднимает голову.		[illegible] фт
21.	Средний план. Мальчик тормозит лодку веслом. Он оглядывается, но не замечает аллигатора за кадром.		13 фт
22.	Темная гладь болота. На ней не видно ничего, кроме нескольких отражений стволов деревьев.		5 фт
23.	Полуобщий план. Мальчик, частично скрытый за ветвями, удаляется.		[illegible] фт
24.	Общий план. Мальчик в лодке медленно удаляется от камеры.		7 фт
25.	Крупный план. Змея извивается на поверхности воды, удаляясь от камеры.		7 фт
26.	Средний план. Мальчик в лодке. Лицо его обращено на камеру. Он оглядывается, прислушивается и дотрагивается до маленького мешочка с солью, висящего у него на поясе.	Музыка прекращается. Диктор. Он ни за что не расстался бы с этим маленьким мешочком соли, висящим у него на поясе...	13 фт
27.	Крупный план. Пузырьки поднимаются на поверхность воды, нарушая ее гладь.		5 фт
28.	Как в кадре 26. Мальчик смотрит себе за пазуху.	...и с тем маленьким сокровищем, которое хранится у него за пазухой.	37 фт
29.	Мальчик улыбается и начинает грести на камеру.	Начинает звучать новая музыкальная тема — «тема мальчика».	33 фт

30. Крупный план. Енот сидит на дереве. — Музыка звучит громче.

Далее Элен ван Донген пишет:

«Этот эпизод является медленным, лирическим началом сказки. Он знакомит зрителя с красотами природы и с тайнами болот. Роберт Флаэрти показывает все это очень поэтично. Он подолгу задерживается на каждом предмете, восхищается им, внимательно рассматривает его и проникает в глубь него. На окружающей нас обстановке не лежит банальная печать цивилизации, и характер монтажа гармонирует с этой атмосферой; в нем нет лихорадочности быстро меняющихся сцен или перебивок.

Например, сцена 8. На протяжении семидесяти футов одного непрерывного плана мы плывем по заболоченным местам, замечаем мальчика и следуем за ним издалека. Если бы в эту длинную сцену были вмонтированы другие, пусть даже красивые кадры, это нарушило бы атмосферу абсолютного покоя, таинственности и романтики.

Вступительные кадры создают соответствующую атмосферу зрительными образами различных деталей: лист цветка причудливой формы, диковинная птица, тени листьев, напоминающих перья, тень аллигатора, капля росы, сверкающая на солнце,— все вместе создает красочный рассказ и знакомит зрителя со странным, таинственным краем. Только после того как зритель знакомится со всеми этими деталями, он узнает, что находится в таинственном лесу, лежащем среди болот. С огромных дубов низко свисают заросли испанского мха. Мы не сразу замечаем вдали фигуру мальчика, плывущего в лодке по глади тихих вод.

Мальчик появляется перед зрителем в сказочном окружении птиц и цветов лотоса. Нас не удивляет, что его зовут Александр-Наполеон-Улисс-Латур, потому что это имя вполне гармонирует с величием окружающей природы. Когда мы вместе с ним низко наклоняемся, пробираясь сквозь заросли свисающего с деревьев испанского мха, как бы раздвигая японскую ширму, мы еще глубже проникаем в таинства волшебной страны и легко соглашаемся с тем, что мальчик верит в существование русалок и что у него есть волшебное средство против оборотней и других невидимых врагов, обитающих в созданном им волшебном мире.

Такое глубокое проникновение в атмосферу окружающего мира достигается монтажными сопоставлениями. Если бы мы начали эпизод с длинных кадров девственного леса (для того чтобы ознакомить зрителя с местом действия повествования), мы не подготовили бы его к пониманию и восприятию таинств и очарования этой природы. Это был бы обычный лес, сквозь который пробирается мальчик в лодке. Различные детали, которые последовали бы за этой сценой, зритель воспринимал бы как обычные экранные образы всего, что попадалось мальчику на его пути. Однако киноповествование построено с таким расчетом, чтобы эмоционально подготовить зрителя к восприятию красот девственного леса.

Отдельные детали, показанные в начальных кадрах фильма, возбудили в зрителе интерес к тайнам и красотам природы, заставив с волнением следовать за мальчиком и участвовать в его открытиях.

Эти сцены и их драматургическое построение не были заранее определены сценарием. В соответствии с творческим замыслом эпизода выбор и монтажное построение этих кадров определялись следующими факторами:

1) смысловое содержание каждой сцены;

2) внутрикадровое движение каждого экранного образа. Хотя этот фактор и не имеет решающего значения, тем не менее им нельзя пренебрегать;

3) тональное решение эпизода. Под этим я подразумеваю тональные оттенки черно-белого изображения. В сочетании с другими факторами тональное решение может создавать или наращивать определенную атмосферу. (Например, яркий кадр

может изображать просто солнечный день, но он может также передавать радостную атмосферу. Яркое освещение в сочетании с серебристыми отражениями создает чарующую романтическую атмосферу. Серые тона в некоторых случаях передают приближение ночи или облачный день, предвещающий дождь, но они также могут создать у зрителя ощущение надвигающейся катастрофы);

4) эмоциональная насыщенность. Этот фактор играет решающую роль.

Важно помнить о том, что все эти элементы следует рассматривать, оценивать и практически использовать *в сочетании* друг с другом, поскольку именно общая оценка их достоинств будет способствовать успешному монтажному построению эпизодов.

Для того чтобы стало ясным значение каждого из приведенных факторов в отдельности и сложность установления логической связи между отдельными сценами, мы проанализируем первые две сцены вводного эпизода, уделяя пока внимание только фактору *внутрикадрового движения*.

После очень медленного затемнения (8 фт), во время которого камера медленно панорамирует вверх, на экране появляется огромный лист лотоса, лениво покачивающийся на поверхности воды, неподвижность которой слегка нарушается мелкой мошкарой, скользящей по поверхности.

Во втором кадре появляется медленно плывущий аллигатор, оставляя за собой легкую рябь на поверхности воды.

Анализируя только фактор движения в обеих сценах, мы видим, что медленная панорама камеры вверх в первом кадре совпадает по ритму с медленным покачиванием листа лотоса, что в свою очередь согласуется с ленивыми движениями аллигатора в кадре 2. Здесь создается почти неощутимое единство направления: в первом кадре лист лотоса слегка склоняется вправо, в том же направлении, в каком плывет аллигатор. Небольшая рябь, образующаяся на поверхности воды, переносится из кадра 1 в кадр 2.

Выдвижение на передний план *механических* деталей повествования, если даже исключить другие факторы, придает им большую значимость. Для зрителя эти детали могут остаться почти незамеченными, и тем не менее они вносят свою долю в творческое воплощение двух рассматриваемых сцен. Они способствуют созданию определенной атмосферы и эмоциональной насыщенности. Что касается тональной окраски, то в обоих кадрах она решена в виде резко выраженных контрастов света и тени; ярко-белое отражение облаков и густая черная окраска отражающегося в воде ила. В первом кадре мы видим на воде тень листа лотоса, а во втором — черную тень аллигатора, в обоих кадрах прекрасная природа показана на фоне яркого солнечного дня. Если бы природа не была тесно связана с другими образами, она сама по себе ничего не значила бы для создания определенной атмосферы.

Наконец, *эмоциональная насыщенность* — это комплексный фактор, слагаемый из ряда моментов: сюжета, его изобразительного решения, внутрикадровой композиции, медленного, ленивого движения, яркого солнечного света, отражений и силуэтов на воде. Каждый кадр, взятый в *отдельности*, лишь фиксирует то или иное событие, явление или движение, почти ни с чем не ассоциируясь. Только в совокупности эти отдельные экранные образы, создавая сопоставления, образуют новое представление. Все элементы, объединенные в обоих кадрах, создают атмосферу нереальности. Они передают неподвижность субтропической природы, как бы охваченной таинственными чарами. Эта атмосфера получает дальнейшее развитие в последующих кадрах.

Вернемся немного назад и проанализируем факторы, предшествовавшие двум первым сценам, о которых идет речь. Возможно, что в отснятом материале, переданном монтажеру, эти сцены находились в совершенно разных местах.

Кинોповествование в своем окончательном виде является результатом длительных поисков, в процессе которых монтажер, испробовав множество различных вари-

антов, приходит наконец к какому-то определенному решению. При правильном монтажном построении сцены начинают оживать. Чем ближе подходит монтажер к конечному варианту повествования, тем легче становится для него трактовка материала.

Наконец, киноповествование достигает такой стадии, когда можно шаг за шагом анализировать или расшифровывать все факторы, обусловившие монтажное сочетание двух или более зрительных образов. Другой метод кажется мне невозможным, если только все, начиная с первоначальной концепции идеи, заложенной в фильме, не обдумано заранее».

Прежде чем приступить к обсуждению анализа монтажа вводного эпизода, сделанного Элен ван Донген, мы хотим сказать несколько слов об идее, заложенной в основу всего фильма. Флаэрти не ставил перед собой цели создать учебно-познавательный фильм. Безусловно, он использовал подлинный природный материал, но лишь для создания эмоциональной атмосферы. Сюжетный элемент служит ему для усиления и различной нюансировки господствующей атмосферы.

Место действия с его деталями — это просто отправная точка для дальнейшего создания соответствующей обстановки. Например, в первом кадре фильма основное значение имеет не лист лотоса, а то ощущение спокойствия, которое он передает. Точно такой же эмоциональный эффект мог бы создать совершенно другой зрительный образ, например, спящее животное, тихо качающаяся ветвь или солнечный луч, ложащийся светлой полосой на берег реки.

Основная творческая задача — передача ощущения и атмосферы, а не показ конкретных фактов повествования — определяет весь характер монтажа. Записи Элен ван Донген в значительной степени расходятся с теми анализами, которые мы приводили в предыдущих главах.

В документальных и художественных фильмах, о которых говорилось выше, первостепенное значение имеют сюжет и игра актеров, а основная задача монтажера заключается в том, чтобы создать из этого материала плавное, последовательное, драматически насыщенное повествование.

Здесь же перед монтажером стоят совершенно другие задачи. Сюжет играет второстепенную роль, повествование не развивается последовательно от кадра к кадру. Поэтому в описании Элен ван Донген очень мало места уделено технике монтажных переходов. Каждый новый кадр закрепляет или слегка видоизменяет господствующую поэтическую атмосферу, не раскрывая никаких новых фактов, способствующих дальнейшему развитию сюжета.

При подобной трактовке основное значение приобретает внутренняя межкадровая связь, а чисто технические монтажные приемы отодвигаются на задний план.

В то время как монтажер художественного фильма строит свой эпизод на согласовании темпа с драматическим содержанием, Элен ван Донген почти не упоминает о проблемах темпа и ритма. В фильме Флаэрти лишь очень немногие кадры содержат конкретную информацию, и поэтому монтажер

может не задерживать тот или иной кадр на экране дольше того, чем это требует атмосфера эпизода.

Если монтажеру нужно дать в некоторых местах необычно длинные кадры, ничто не помешает осуществить это. Например, в начальном эпизоде длина кадра 8, в котором появляется новое действующее лицо, составляет целых семьдесят футов. Когда зритель впервые замечает мальчика в этом длинном кадре, ему кажется, будто бы он обнаружил в лесу новое чудо, подобное аллигатору или птице, с которыми он встретился раньше. Если бы мальчика впервые показали зрителю тотчас после монтажного перехода, его присутствие не было бы органически связано с лесом и разрушило созданную до этого романтическую атмосферу. (Это не означает, что правильный ритм и плавность монтажного построения не имеют значения. Они так же необходимы в монтаже, как законы черчения в живописи. Они являются необходимыми предпосылками для творческих монтажных приемов организации материала, не будучи в то же время первостепенными эстетическими элементами.)

Отведя второстепенную роль элементам ритма и плавности повествования, рассмотрим два основных творческих процесса, участвующих в монтаже эпизодов, насыщенных поэтическими образами.

Прежде всего это отбор материала. Практически это очень напряженная работа, требующая хорошей памяти. Кроме того, это основной творческий процесс, для успешного выполнения которого необходимы большой практический опыт, уменье улавливать тончайшие смысловые оттенки, заложенные в каждом кадре, и обладание хорошим художественным вкусом.

Обобщая этот вопрос, мы считаем необходимым отметить, что отобранные монтажером кадры, передающие в смонтированном эпизоде различные эмоциональные оттенки, не обязательно должны каждый по отдельности передавать их. Вся сложная атмосфера вводного эпизода «Луизианской повести» создается такими различными по своему эмоциональному характеру образами, как неподвижные крупные планы цветов и птиц, спокойные, но предостерегающие кадры аллигатора, быстро промелькнувший, взволновавший зрителя кадр водяной змеи. Каждый из этих экранных образов в отдельности в лучшем случае передает крохотную долю общей атмосферы, тогда как в монтажном сопоставлении все они создают картину полного опасностей, волшебного и вместе с тем реально существующего лесного царства.

Дальше следуют вопросы, настолько тесно связанные с творческой индивидуальностью художника, что ограниченная тесными рамками дискуссия была бы здесь бесполезной и совершенно бессмысленной.

Второй задачей, приобретающей огромное значение после предварительного отбора материала, следует считать создание из этого материала ряда выразительных монтажных сопоставлений. Птица, сверкающая капля воды, солнечный луч — все эти образы могут быть использованы для создания

соответствующей атмосферы. Но в каком порядке и в какой взаимосвязи? В одном случае идеальным окажется ряд зрительных образов, усиливающих в своем сочетании эмоциональность каждого из них (подобно первым шести кадрам приведенного эпизода); в другом случае необходимы резкие противопоставления (как в кадрах 24, 25 и 26). О том решающем значении, какое имеет монтажное построение для характера повествования, можно судить по выводу Элен ван Донген, что в случае перестановки кадров таким образом, чтобы начальным кадром был общий план леса, этот эпизод ничем не отличался бы от обычных видовых фильмов.

Здесь мы снова должны подчеркнуть, что порядок кадров строго обусловливается той атмосферой, которую надлежит создать. Во всем остальном выбор деталей является неотъемлемым правом художника.

Развивающийся в медленном темпе начальный эпизод фильма не богат содержанием; в нем мало конкретных фактов, которые необходимо передать зрителю. Благодаря тому что монтажер не был ограничен последовательным ходом событий, он мог сосредоточить все свое внимание на отборе наиболее выразительных кадров. Для того чтобы показать, что этот метод распространяется не только на лирические эпизоды, показывающие природу, приведем еще один отрывок из того же самого фильма. В этом случае монтажеру необходимо было передать атмосферу, в которой происходил ряд конкретных событий.

«ЛУИЗИАНСКАЯ ПОВЕСТЬ»

Отрывок из четвертой части.

В цитируемом отрывке зритель знакомится с процессом бурения нефтяных скважин. Процесс заключается в следующем: стальная труба, к нижнему концу которой привинчен бур, опускается в землю на такую глубину, чтобы на поверхности оставался только верхний конец ее. Крановщик, стоящий на стофутовой вышке, опускает новую трубу. Он вводит нижний конец ее в верхнее отверстие первой трубы, опущенной в землю, и затем обе трубы плотно скрепляются стягивающей цепью и раздвижным ключом. После этого с вышки спускается груз, вдавливающий скрепленные трубы в скважину, оставляя на поверхности верхний конец новой трубы. Эта процедура повторяется до тех пор, пока не будет достигнута требуемая глубина. Затем двигатель начинает вращать трубу, которая на долгое время остается в скважине. Так производится бурение скважин.

Рабочие, стоящие на земле, скрепляют трубы.

Крановщик, стоящий на вышке, готовит новые трубы, опускает их и прикрепляет к ним груз, вдавливающий их в скважину.

Бурильщик регулирует движение раздвижного ключа, а также подъем и опускание груза. Он наблюдает за процессом бурения.

Для облегчения анализа этого длинного эпизода он разбивается на шесть групп, из которых только три последние приводятся без сокращений.

ГРУППА А

Сумерки. Происходит смена бура. Мы видим бурильщика, управляющего рычагами, в то время как трубы с новым буром опускаются в сква-	160 фт

жину. Особенно отчетливо показаны кадры с наземными работами. Они перемежаются с ночными кадрами нефтяных барж, плывущих по воде, и с короткими кадрами мальчика, приближающегося на лодке к вышке. Шум крана составляет резкий контраст с атмосферой покоя, окружающего мальчика и нарушаемого только спокойным и методическим стуком бура.

ГРУППА B

Сумерки. Общие планы работ на вышке: опускание труб, отливающих металлическим блеском в темноте; некоторые кадры сняты с земли вверх, показывая верхушки вышки, некоторые сняты с вышки вниз. Они перебиваются кадрами мальчика в лодке, приближающегося к вышке. С каждым новым кадром мальчика шум крана усиливается, показывая, что лодка с мальчиком подплывает все ближе и ближе. — 180 фт

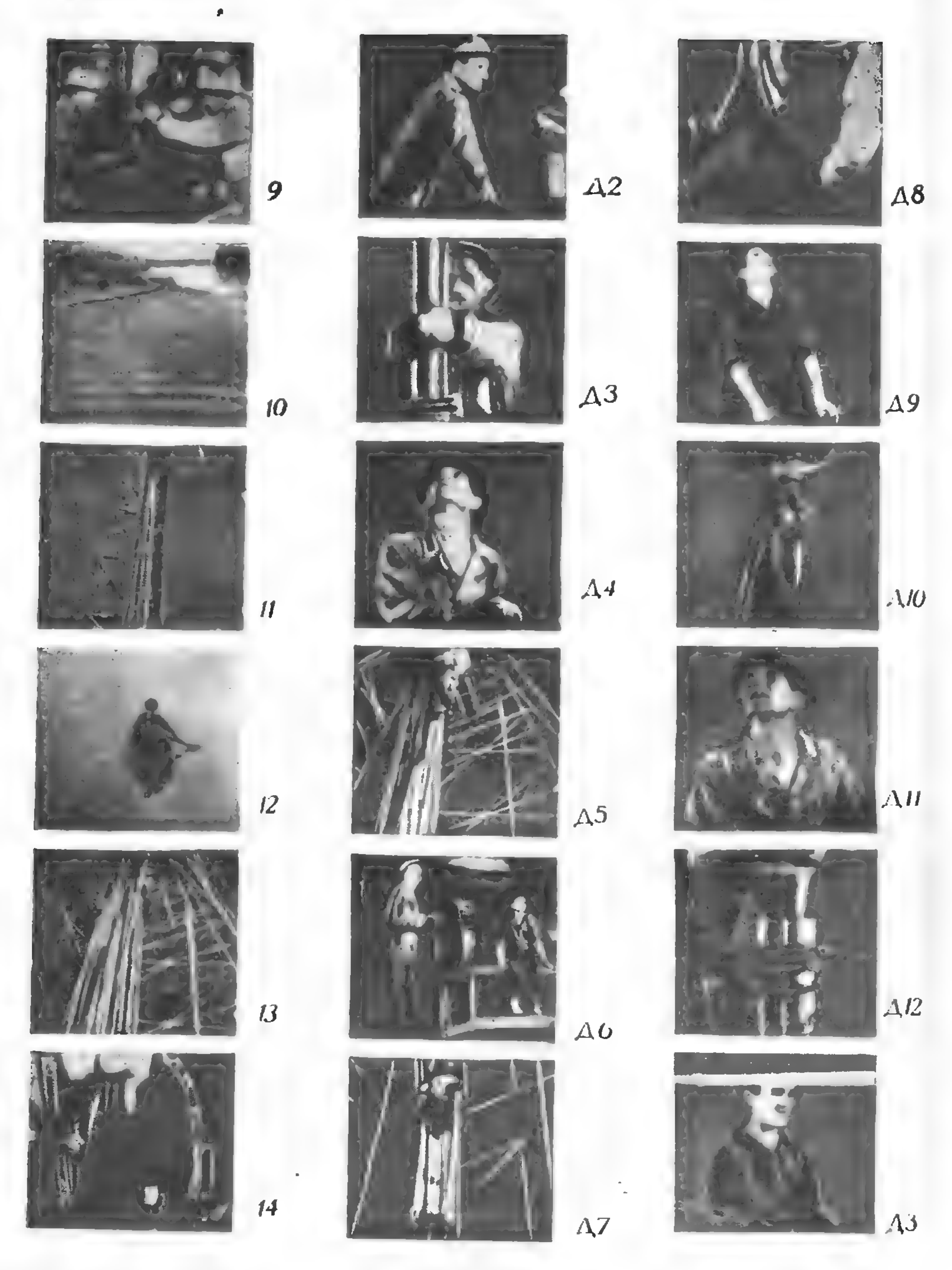
ГРУППА C

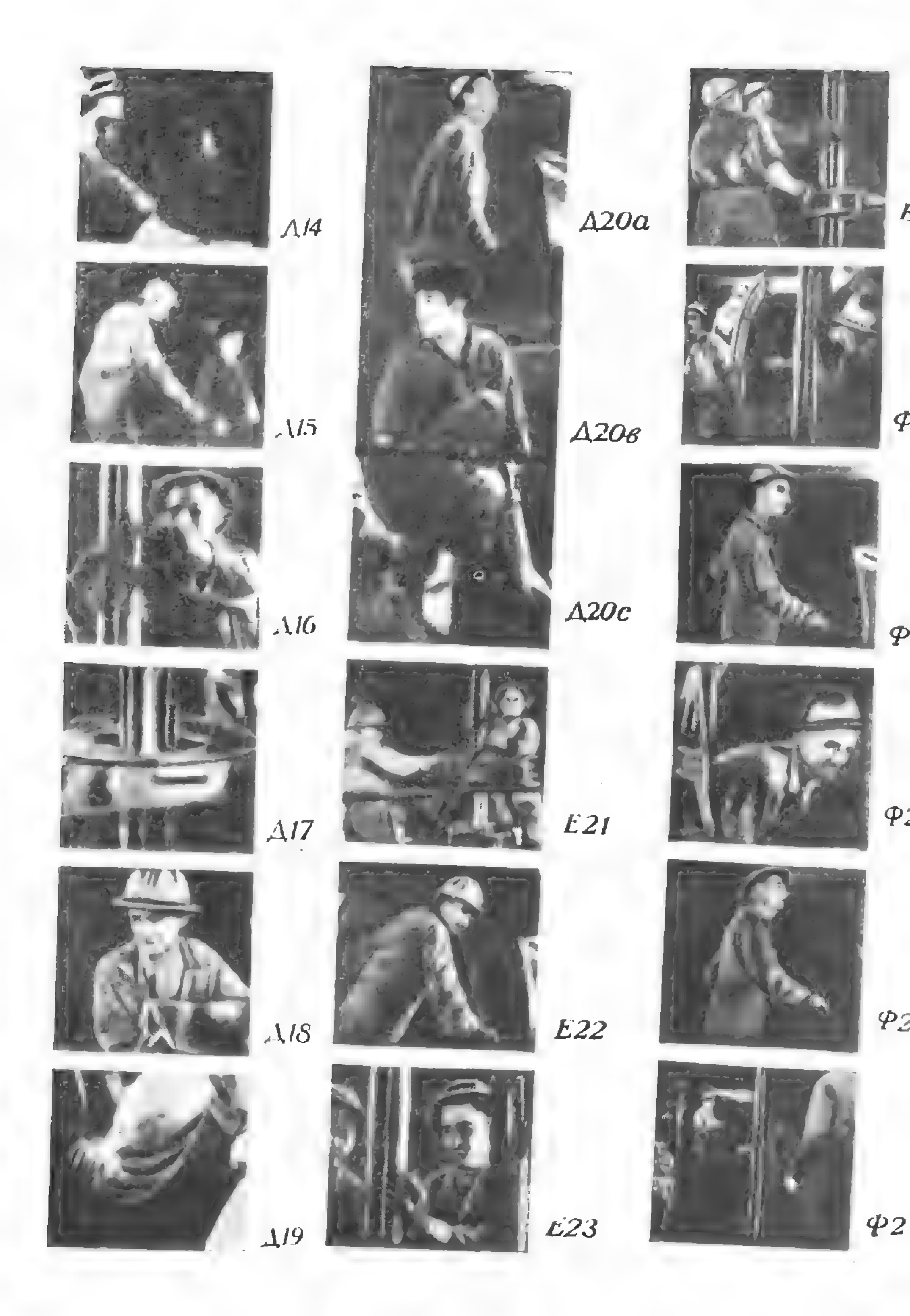
Ночь. Мальчик поднялся на вышку. Он робко осматривается. Перед зрителем проходят различные кадры работы на кране, которые он рассматривает как бы глазами мальчика. Бурильщик замечает мальчика и предлагает ему подойти поближе и сесть около механизма управления, чтобы видеть работу крана. — 100 фт

ГРУППА D

1. Крупный план. Спина и руки рабочего, готовящего новую трубу. После того как обе трубы ударом пригоняются одна к другой, спина и рука рабочего выходят из кадра и в кадре появляется другая рука, набрасывающая на трубы массивную цепь. Цепь затягивается за кадром, и в кадре снова появляется первая рука, готовая для следующей операции. — Весь эпизод идет на фоне очень сильного шума механизмов. [illegible] фт
2. Средний план. Бурильщик нажимает на рычаг. Справа в кадре на переднем плане появляется раскачивающаяся цепь, которая затем почти незаметно опускается. — 9,5 фт

«Луизианская повесть»




Д14
Д15
Д16
Д17
Д18
Д19
Д20a
Д20в
Д20c
E21
E22
E23

3. Полукрупный план. Рабочий с усилием снимает цепь с трубы. Он чуть не опустил конец цепи: лицо его искажено. 4 фт

4. Полукрупный план. Бурильщик смотрит вверх; рука его лежит на рычаге. 1,5 фт

5. С нижней точки вверх. Верхушка башни. Опускается блок с трубой. Когда труба опустилась на одну треть, следует кадр 6. 2,5 фт

6. Полуобщий план. Бурильщик и мальчик. Они наблюдают за спуском трубы: бурильщик измеряет давление на тормозе, а мальчик с изумлением следит за работой механизма. 3 фт

7. Снято с нижней точки вверх. Опускающиеся трубы. 2,5 фт

8. Снято на уровне земли. Продолжение спуска труб до того момента, пока вся труба не опускается в скважину. В кадре появляются руки, отцепляющие крепление. 5,5 фт

9. Средний план. Мальчик наблюдает за бурильщиком, затем переводит взгляд вверх на поднимающийся за кадром блок. Сзади мальчика виднеется раскручивающийся трос. 1,5 фт

10. Снято вверх в направлении поднимающегося блока.
Блок останавливается около крановщика. 5,5 фт

11. Средний план. Бурильщик смотрит сначала вверх, затем быстро переводит взгляд вниз, как бы проверяя, все ли в порядке, и снова устремляет взгляд вверх. 4 фт

12. Средний план. Рабочий. Видны только его спина и рука, вздрагивающие от физических усилий. Отчетливо выделяется цепь, накинутая на трубу. Как только рабочий соединяет две трубы, цепь отбрасывается наверх и затем затягивается вокруг трубы. 8 фт

13. Крупный план бурильщика. По его движениям мы узнаем, что он нажимает на педаль, затягивающую цепь. Раскачиваясь, цепь надвигается на передний план. Камера панорамирует на мальчика; трос и цепь продолжают раскачиваться на переднем плане. У мальчика растерянный вид, сменяющийся выражением страха. 14,5 фт

14.	Крупный план. Искаженное лицо рабочего, старающегося схватить цепь, чтобы крепче затянуть ее.		2,5 фт
15.	Средний план. Бурильщик продолжает затягивать цепь. Цепь резко отскакивает. Лицо мальчика искажается еще больше. Мальчик поднимает руки, стараясь защитить лицо.		4,5 фт
16.	Крупный план. Рабочий пытается размотать цепь (опасность, отраженная на лице мальчика, чувствуется и здесь).		2 фт
17.	Крупный план. Труба, опускающаяся в скважину.		8 фт
18.	Полукрупный план. Бурильщик. Его взгляд следует за опускающейся за экраном трубой. Руки его лежат на тормозах.		2 фт
19.	Крупный план. Опускающийся бур. В кадре появляются согнувшиеся ноги бурильщика и его руки, отцепляющие крепление, в то время как камера уже начинает панорамировать вверх.		[illegible] фт
20.	Средний план. Бурильщик. Панорама камеры совпадает с устремленным вверх взглядом бурильщика. Затем камера панорамирует вправо, вводя в кадр мальчика, также смотрящего вверх. Позади мальчика виден раскручивающийся трос. Мальчик бросает быстрый взгляд на бурильщика, находящегося за кадром, и снова смотрит вверх. Камера панорамирует вниз. Одновременно рука бурильщика и рукоятка тормоза опускаются вниз, появляясь в кадре. По окончании панорамы рука и тормоз снова устремляются вверх, и мы видим ноги мальчика с нервно сгибающимися пальцами.		22 фт

ГРУППА Е

21.	Несколько более дальний план. Две соединенные трубы. Один рабочий набрасывает на трубы цепь, в то время как другой устанавливает раздвижной ключ.		55 фт
22.	Средний план. Бурильщик начинает затягивать цепь.		9,5 фт
23.	Продолжение кадра 21. В то время как один из рабочих внимательно следит за цепью, чтобы быстро схва-	Слышится скрип останавливающихся механизмов.	13,5 фт

	тить ее, прежде чем она соскользнет, большой раздвижной ключ движется взад и вперед на переднем плане, скрепляя две трубы.		
24.	Полуобщий план. Двое рабочих крепко держат цепь и трубы. На переднем плане все еще движется раздвижной ключ.	Тишина.	11,5 фт
	ГРУППА F		
25.	Общим планом показана вся операция. На переднем плане раздвижной ключ, медленно передвигаемый вниз двумя рабочими. На заднем плане бурильщик и мальчик. Бурильщик передвигает вверх рычаг, поворачивает клапан, и труба начинает опускаться в скважину. На переднем плане появляется рука одного из рабочих, готовая схватить крепление. Мальчик смотрит по сторонам. Труба продолжает опускаться.		18 фт
26.	Средний план. Бурильщик еще дальше передвигает рычаг. Затем, наклонившись в сторону мальчика, улыбается ему.		4,5 фт
27.	Крупный план. Рабочий. Лицо его все еще напряжено, хотя и меньше, чем раньше.		1 фт
28.	Средний план. Бурильщик все еще улыбается мальчику (за кадром).		4 фт
29.	Общий план (как в кадре 25). За опустившейся трубой зритель снова видит мальчика, сидящего теперь в более непринужденной позе, положив ногу на ногу.		13,5 фт
30.	Средний план. Бурильщик и мальчик. Бурильщик смотрит вверх, и мальчик, теперь уже с улыбкой на лице, устремляет взгляд вверх. Сзади него раскручивается трос. Мальчик указывает на какой-то предмет, находящийся наверху, и о чем-то спрашивает бурильщика. Тот отвечает ему, но грохот машин заглушает их слова.		3,5 фт
31.	Крупный план. Снято снизу вверх. Пустой блок, медленно и неравномерно опускающийся вниз. Наконец, он останавливается.		14,5 фт
32.	Средний план. Бурильщик и мальчик. Бурильщик указывает вверх. Мальчик		10,5 фт

улыбается ему и тоже смотрит вверх. Затем бурильщик плотно заинчивает все детали на своей машине, подчеркивая этим, что операция закончена.

33. Общий план. Крановщик спускается по трапу, идущему вдоль стальной опоры. 15 фг

«В подобных эпизодах,— замечает Элен ван Донген,— нельзя не учитывать безусловную логику в последовательности операции. Хаос и беспорядок в показе хода технического процесса отвлекут зрителей и не дадут им возможности осознать внутренний смысл эпизода. Но самым важным является не последовательность и не чисто формалистический показ движения всесильного механизма. Как бы они ни были впечатляющими сами по себе, не их следует выдвигать на передний план. Эти механические элементы должны быть подчинены эмоциональному содержанию эпизода.

В чем заключается эмоциональное воздействие, которого вы хотите добиться? Как можете вы разложить его на отдельные составные элементы?

В эпизоде бурения нефтяной скважины первым таким элементом является элемент отрицательный, имеющий, однако, большое значение. Эпизод ни в коем случае не должен стать поучающим. Мы делаем не учебный фильм, и в нашем фильме нет места чисто техническим пояснениям. Наш фильм должен быть «наблюдением над работающими людьми и машинами».

Положительными элементами являются:

1. *Восхищение* мастерством этих людей и тем, что они в состоянии сделать со своими механизмами. Удивительная координация между движениями рабочих и движением механизмов.

2. *Опасность* — малейшая неточность со стороны одного из рабочих может повлечь за собой катастрофу.

3. *Благоговение* мальчика, знакомство которого с техникой в прошлом ограничивалось лишь проржавевшим детским ружьем и случайным зрелищем моторной лодки, проходящей мимо отцовской хижины.

4. *Волнение и зачарованность мальчика.* Действующие механизмы и работающие люди, наблюдаемые через призму восхищенных глаз мальчика, воспринимающего сложную технику с тем же доверием, с каким он относится к волшебству своего полуреального, полувымышленного мира.

Как же следует приступать к отбору сцен, призванных отобразить все эти элементы, каждый в отдельности и в сочетании друг с другом?

Последовательность сцен строится не на одной лишь в н е ш н е й природе отдельных планов, не на технических деталях или специфическом ритмическо-пространственном движении. Такая последовательность строится на впечатлении, на «ощущении», оставляемом изобразительным материалом, и оно в свою очередь является результатом воздействия всех элементов, заложенных в каждом кадре. Помимо общего значения кадра в нем может преобладать тот или иной доминирующий элемент. В одном случае им будет «опасность», в другом — «благоговение», в третьем — «восхищение» или «сила человека и его мастерство». Каждый план может обладать либо одним из таких доминирующих элементов, либо несколькими в любой их комбинации. Эти элементы в сочетании со звуком рассматриваются как равнозначные величины и при отборе планов, установлении их последовательности действуют в качестве элементов равного значения.

Ввиду того, что эпизод «Бурение нефти» строится на расчете воздействия всех планов, вместе взятых, невозможно проанализировать часть эпизода, кадр за кад-

ром. Развитие мысли и в эпизоде не может быть прослежено наблюдением над ритмическим построением или внешними элементами. Нельзя также анализировать этот эпизод абстрактно, вне связи с тем, что ему предшествует и что следует за ним.

Помимо тех факторов, о которых речь шла выше, содержание эпизода и его композиция определяются также предшествующим появлением крана. В свою очередь эпизод оказал влияние на построение позднейших эпизодов, в которых появляется этот же кран.

Так как на вышке для бурения скважины мы оказываемся не в начале, а в середине производимой операции, то приходится считаться с уже существующей там определенной атмосферой. Основы этой атмосферы были заложены раньше, а свое развитие она получила в предшествующих эпизодах. Нам придется вернуться немного назад для того, чтобы стали понятными характерные черты этой атмосферы.

Впервые мы видим вышку тогда, когда она внезапно прорисовывается на линии горизонта, вдалеке, в медленном движении. Музыка прерывает тему мальчика и переходит в мощный хорал. Ни мальчик, ни зрители не знают, что это такое. Но это что-то новое, что-то необычное. Элемент напряжения все еще витает в воздухе, потому что несколько ранее в болото вторглись незнакомые люди и незнакомая машина, похожая на трактор, могущая передвигаться как по земле, так и по воде. Когда люди и машина ушли, единственным напоминанием о них явилась стойка, возвышавшаяся над заболоченным пространством. Никто в точности не знал о том, что она означает. А означала она точку, выбранную нефтепоисковой партией для бурения скважины. Здесь-то и будет установлена вышка, которую тянет буксир.

По мере того как вышку подтягивают, нам показывают некоторые ее детали, например похожее на паутину крепление стальных конструкций, маневры буксирных катеров, тянущих и подталкивающих сооружение, всевозможные обломки, плавающие на воде. В конце концов наше внимание сосредоточивается на стойке и на отражении в воде вышки. На этих двух последних планах и фиксируются наши мысли. Так дана завязка.

В следующем эпизоде мы осторожно подходим к вышке вместе с мальчиком, смотря на окружающее его глазами. Теперь вышка возвышается над стойкой и стойки больше не видно. Через стальное переплетение конструкций вырываются огромные клубы пара. Впервые слышим мы пульсирующий звук мощных насосов — биение сердца вышки. Всюду, где в фильме показана работа на вышке, слышится этот пульсирующий звук. Он символизирует вышку, живущую своей жизнью. Когда биение внезапно перестает быть равномерным, а затем и останавливается вовсе в последующем эпизоде, мы немедленно осознаем неизбежную катастрофу.

Вместо того чтобы в самом начале показать работу на вышке, нам представляют некоторых из находящихся там людей. Они знакомятся с мальчиком, которого случайно встретили. Вопросы о том, где он живет и как поймал такую большую рыбу, помогают раскрыть характеры этих людей, а мы оказываемся в дружбе с ними благодаря мальчику.

Нам не навязали преждевременное изложение того, как работает вышка. Но от нас этого и не скрыли. Мальчика приглашают прийти на вышку, а вместе с мальчиком приглашение получаем и мы. Мальчик временно отказывается прийти. Вместе с мальчиком отказываемся от этого и мы.

Важным является наше знакомство с человеческими качествами бурильщика и машиниста. Оно имеет существенное значение для создания атмосферы непринужденности и доверия.

Когда мы впервые действительно оказываемся на вышке, то являемся лишь наблюдателями. В первой группе планов (группа А) нам показывают смену бура. Старый затупившийся бур снимается и заменяется новым, острым. Процесс смены бура перебивается планами проходящих мимо нефтяных барж и планами мальчика, плывущего в лодке по направлению к вышке. Нам показывают также бурильщика,

нажимающего на рычаг. Бур и прикрепленная к нему труба медленно погружаются в скважину. В этом отрывке несложная операция расчленяется на многие различные планы так, что на экране она длится дольше, чем в действительности. Такая растяжка дает возможность лучше ознакомиться с движением в пространстве, с тем, как трубы все глубже и глубже погружаются в скважину.

Перебивки планов вышки баржами и мальчиком дают возможность медленного перехода от сумерек к темноте. Они также служат для еще большего подчеркивания резкого контраста между механизированной вышкой и болотами с окружающей их природой — таких далеких от современной механизации. Контраст становится еще более очевидным из-за довольно резкого, пожалуй, даже безжалостного изменения звука — от очень громкого к чрезвычайно мягкому. Эта атмосфера высоко механизированного островка, окруженного со всех сторон таинственной, дикой природой, остается в подсознании на протяжении всего эпизода.

В следующей группе планов (группа В) мальчик все ближе и ближе подходит к вышке. В перебивках к планам его приближения мы оказываемся временами около вышки. Мы видим, как погружаются трубы, как поднимается и опускается механизм, как сгибается под тяжестью рабочий. Иногда мы оказываемся внутри вышки, а мальчик остается с наружной стороны. Тогда мы можем следить за течением операции под совершенно другим углом зрения.

Нельзя остаться безразличным при виде планов с высокой стальной башней, искрящейся, словно освещенная ночью рождественская елка. Нельзя быть безразличным и при виде колышущихся, словно текучих труб и фантасмагорических движений механизма, то идущего вверх, то опускающегося вниз. Планы, снятые внутри, оставляют ощущение потрясающей высоты. Таким образом, налицо уже есть элементы «фантастики», «благоговения» и «опасности». Они получают дальнейшее развитие в последующих эпизодах. Пока мы еще немногое знаем об операции, однако мы видели достаточно, для того чтобы осознать, что все движения управляются *людьми*.

В следующей группе кадров (группа С) мальчик поднялся на вышку. Вначале он остается на заднем плане. Мальчик смотрит в одном направлении, затем в другом, подавленный и покоренный всеми теми разнообразными явлениями, которые происходят вокруг него. Потом его приглашают подойти ближе, и он это делает.

Элемент благоговения, возникший в предшествующем эпизоде, стал у мальчика еще более заметным. Но мы продвинулись вперед и в другом. Акцент в сценах, перебитых планами смотрящего мальчика, сделан *на людях* и на тех разнообразных *действиях, которые они совершают*.

Не делается никакой попытки анализировать операцию с точки зрения инструктивной. Каждый план показывает какую-то определенную деталь. Общий итог всех планов — не точное знакомство с техникой бурения нефтяной скважины, а первое знакомство с человеческими свойствами, которыми обладают люди, работающие на вышке. На первый план выдвинут человек. Фантасмагория движения, характерная для группы *В*, управляется разнообразными действиями бурильщика, его уверенностью, точностью, с которой он переводит рычаг и пускает в ход цепь, мгновенной, исчисляемой долями секунды, реакцией двух рабочих и моториста. Это не суровое пробуждение, переход от мира очарования в мир реальности. Наоборот, при виде этих людей за работой наше изумление и восхищение лишь возрастают.

В последующей группе кадров (группа *D*) мальчик садится на небольшую скамеечку рядом с бурильщиком и оказывается в опасной близости от развивающихся событий. В этих планах, данных через призму восприятия мальчика, мы все больше и больше покорены мастерством человека, его силой и той координацией усилий, которая необходима для обеспечения работы на буровой вышке. Та поистине сверхчеловеческая мощь, которая для этого требуется, особенно подчеркивается содрогающимися от усилий спиной и рукой рабочего в кадрах 1 и 12, потрясающим

грохотом, данным на фонограмме. Зритель поражен. Как может один человек нести такой огромный груз? Сила, с которой бросается вниз цепь, ощущается в громком, кристально чистом лязгающем ее отзвуке.

Но напряжение не дается оторванно и только в данных двух планах. Демонстрация мощи не обрывается и последующими кадриками планов 1 и 12. Об этой мощи мы узнаем снова и снова, потому что она проявляется через другие элементы, а позже опять вырастает на переднем плане. Она ощущается также и через звук, наложенный на другие планы.

Элемент «Опасность», продолжающий присутствовать после своего появления в группе *B*, снова выдвигается на передний план, особенно в том отрывке, в который входят кадры 13—14—15—16. Сосредоточенные и строго рассчитанные действия бурильщика, нажимающего на рычаг, который стопорит цепь, в сочетании с перебивками, изображающими рабочего, наблюдающего за цепью и пытающегося ее удержать, ясно показывают опасность. Если цепь соскользнет, она может снести голову кому-нибудь из рабочих. Страх, испытываемый мальчиком, написан на его лице. Он находит свое продолжение в переплетении цепей, показанном в следующем кадре, и снова продолжается в идущем далее плане мальчика, который рукой пытается защитить свое лицо.

Элемент «Волнение» почти полностью доминирует в кадре 6, где показаны одновременно мальчик и бурильщик. Мальчик пристально следит за опускающейся в скважину трубой. Но этот элемент быстро вытесняется элементом «Опасность». Волнение снова выдвигается на первое место в кадре 20. Оно остается доминирующим до окончания эпизода, хотя неизменно сопровождается одним или несколькими другими элементами.

«Координация и мастерство» выступают особо отчетливо на первое место в кадре 11, где показан бурильщик. Координация в движениях двух рабочих видна в кадре 12, а также в монтажном отрывке, состоящем из кадров 14—15—16—17—18—19. Схватывание тяжелой трубы буквально в считанные мгновения, выпуск цепи в таких условиях, при которых ошибка почти неизбежна, установка на место тяжелого раздвижного гаечного ключа — все эти действия, синхронизированные до долей секунды, напоминают работу воздушных акробатов, ловящих свои трапеции, работу столь трудную и вместе с тем полную изящества. Это мастерство человека, эта координация движений даны в ряде планов, показывающих работу механизмов. Но когда блок идет вверх, мы знаем, что движение его возможно только потому, что *этого хочет человек*. Итоговое воздействие комбинированных элементов заставляет вас согласиться с тем, что эти люди являются повелителями машин.

Глубокая тьма, окружающая вышку, напоминает о том, что совсем рядом простираются таинственные необжитые человеком пространства, не тронутые той техникой, которую мы видим на этом островке.

Последующие четыре плана (группа *E*) также образуют единое целое, в котором доминирующим элементом являются «Сила и мощь».

Мы наблюдаем за операцией, отступив несколько назад по сравнению с предыдущим отрывком. Показывается сочетание усилий людей и машин. Это дано через двух рабочих, держащих с напряжением всех своих сил один — цепь, другой — трубу. В звуке это выражено нарастанием страшного грохота.

Здесь также присутствует и «Волнение», потому что на все происходящее мы смотрим изумленными глазами мальчика, который теперь уже больше не пугается.

В финальной группе планов (группа *F*) двумя наиболее важными элементами являются «Очарование» и «Волнение». В кадре 25 мы впервые видим мальчика, всех рабочих и всю операцию — *всех в одном плане*. Так нам дают сущность итога, который теперь мы способны эмоционально воспринять. Словно поднялся занавес и открыл нам все то, что прежде могло оставаться частично скрытым: волнение, рожден-

ное совместными стараниями, силой и мастерством, изумление мальчика, познавшего все это.

Вместе с бурильщиком, счастливо улыбающимся в кадрах 26 и 28, улыбнемся и мы. Мы будем так же взволнованы, как взволнован мальчик в кадре 30. Когда в кадре 31 блок опускается и замирает недвижимый, нами овладевает чувство завершенности дела и удовлетворения.

Если бы кадры 25 и 29 были поставлены в начале эпизода бурения скважины для того, чтобы объяснить зрителям, как производится эта операция, эпизод приобрел бы в лучшем случае какую-то познавательную ценность. Эмоциональные элементы, содержащиеся в этих планах, при таком их положении остались бы нераскрытыми.

Такие замечательные планы, как кадры 25 и 29, следует отметить. Их автор достоин премии. До того как они обретут свое окончательное место в фильме, их используют практически всюду. Происходит это потому, что *каждый* хочет их использовать. Качество их само по себе потрясающее, но очень нелегко быстро обнаружить, в чем же оно заключается. Один постановщик использует их так, другой — иначе. Но только тогда, когда будет найдено настоящее их место, в сопоставлении с другими планами, эти кадры оживут и обретут свое глубокое значение.

До сих пор мы мало говорили о фонограмме. Говорить о том, что прослушивается на фонограмме во время демонстрации определенного плана, значило бы вводить читателя в заблуждение. Это не объяснило бы функции и значения звука в целом, в качестве неотъемлемой составной части эпизода. Звук не был добавлен к изображению в качестве простого аккомпанемента. Не нужен он был и для того, чтобы «поднять» некачественный изобразительный материал. Если вы исключите звуковую часть эпизода бурения скважины, то убедитесь, что изображение само по себе достаточно выразительно. Элементы «Опасность», «Очарование» и т. д. уже присутствуют в композиции зрительного ряда. Но чего-то недостает; это «что-то» и является звуком.

Композиция эпизода бурения нефти в целом была с самого начала задумана так, что *звук рассматривался в качестве фактора*, равнозначного с изображением. Принцип расчленения на элементы, который был применен для изобразительного материала, перенесен также и на звук. Эти элементы необязательно выступают на первый план одновременно в звуке и в изображении. Изобразительная и звуковая части имеют каждая в определенной степени свою композицию. Соединенные вместе, они образуют новую величину. Таким образом, фонограмма становится не только гармоничным дополнением, но и неотъемлемой, неотделимой частью изображения. Изображение и звук настолько слиты воедино, что каждый из двух элементов действует через другой. Нет разделения на то, что *я вижу* в изображении и *я слышу* в звуке. Вместо этого налицо *я чувствую, я испытываю* воспринимаемое нами посредством слитых воедино изобразительного и звукового ряда.

Фонограмма оставляет у зрителя впечатление того, что на ней воспроизведен естественный звук, соответствующий изображению. Но если подходить к этому чисто технически, такое впечатление не соответствует действительности. В ходе бурения скважины многие элементы процесса происходят одновременно, в то время как в изображении дана одна из деталей процесса, в звуке может быть дан:

1) звук, соответствующий этой детали процесса;

2) звук этой детали процесса плюс (в сложной записи) звук другой детали процесса, происходящий одновременно с первым, или

3) только звук какой-то детали процесса, не показанной в изображении.

Обычно если в эпизоде «крупным планом» слышится какой-то звук, то одновременно, фоном, слышится и общий шум, отображающий сумму звуков, которыми сопровождается процесс бурения скважины. Иногда общий фон второстепенных звуков почти полностью заглушается. Этим достигается то, что какой-то один звук,

вырвавшийся из полной тишины, воздействует сильнее на слух, чем грохот, в котором сливаются многие шумы. Вспомните лязгание цепи около труб. Подобное ограничение количества звука на то время, когда на экране дано напряженное развитие событий, усиливает эмоциональное воздействие.

В заключение необходимо сказать следующее: нельзя приступить к работе, будучи вооруженным лишь теоретическими и формальными установками, например, при переходе от кадра 1 к кадру 2 я подумаю *то-то*, а при переходе от кадра 2 к кадру 3 — *то-то*. Вы потратите немало усилий, прежде чем добьетесь от эпизода желаемого эмоционального воздействия. Не следует уделять слишком много внимания механическим переходам от плана к плану: такие переходы играют сравнительно небольшую роль в композиции эпизода, в его единстве. Эмоциональная убедительность эпизода достигается творческим отбором планов и ясным, четким развитием процесса мышления, лежащего в основе последовательности действия».

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

Краткий анализ эпизодов из фильма «Октябрь» Эйзенштейна, приведенный в первой главе, дает ключ к пониманию того метода, с помощью которого постановщик немого фильма решал задачу выражения идей посредством искусства кино. Хотя все немые фильмы Эйзенштейна повествовали об очень простых вещах, постановщика, видимо, больше всего интересовали выводы, вытекающие из их сюжетов. Эти-то выводы и являются самой интересной их чертой: Эйзенштейн многократно позволял себе (в фильмах «Октябрь» и «Старое и новое») использовать фильм для своеобразных интеллектуальных вариаций, для которых ему пришлось разработать собственную систему монтажа.

Эйзенштейн собирал группы логически ничем не связанных между собой планов и соединял их в соответствии с их интеллектуальным содержанием: он строил эпизоды не столько на каком-либо событии, на том или ином действии, сколько на определенной идее. Как мы уже видели, одной из трудностей, с которой приходилось сталкиваться при подобном методе, было то, что интеллектуальный монтаж был трудным и по многим показателям несовершенным методом выражения. Он писал в 1928 году:

«Задачи, стоящие перед темой и сюжетом, становятся с каждым днем все более сложными. Попытки разрешить их одними только методами «визуального» монтажа либо ведут к нерешенным проблемам, либо принуждают постановщика прибегать к изобретательным монтажным конструкциям, ставя на повестку дня опасную возможность бессмысленности и реакционного декаданса» *.

* Film Form by Sergei Eisenstein, Dobson, 1951, p. 257. Цитата заимствована из статьи „Заявка", написанной в августе 1928 г. совместно С. М. Эйзенштейном, В. И. Пудовкиным и Г. В. Александровым.

Приветствуя появление звукового кино, Эйзенштейн указывал на то, что звук, использованный контрапунктом — «принимаемый в качестве нового монтажного элемента (как фактор, оторванный от изображения)», обогатит выразительность его метода монтажа. К сожалению, изменение установок, действовавших в советской кинопромышленности, наметившееся в начале тридцатых годов, и тот факт, что Эйзенштейну так и не удалось завершить работу над фильмом «Да здравствует Мексика!», означали, что претворить теорию Эйзенштейна в практику выпало на долю других.

Одним из фильмов, в которых теория Эйзенштейна нашла наиболее успешное применение, был «Песня о Цейлоне», поставленный Бэзилем Райтом. Прежде чем дать оценку тому, как авторы использовали в нем звуковой элемент, разберем один из отрывков этого фильма.

Бэзил Райт пишет:

«Ниже приводится отрывок из третьей части фильма «Песня о Цейлоне» с целью дать иллюстрацию функции монтажа на диалектической и эмоциональной основе. В нем противопоставляются и изображение изображению и взаимоотношение монтажа изображения с тщательно смонтированной звуковой частью, причем все это строится как часть центральной мысли фильма или его атмосферы, и не укладывается в представление о нормальном сценарии. *Данную часть не следует рассматривать оторванно от предшествующей и последующей частей.* Она является частью логического развития фильма в рамках единого целого. В третьей части имеются отклики на события, содержащиеся в первой и второй частях, и вместе с тем разбираемая нами часть содержит материал, отклики на который (как в звуке, так и в изображении) можно обнаружить в четвертой части. Учитывая эти обстоятельства, следует расчленить сценарий на его главнейшие элементы.

Во-первых. О чем должен говорить фильм? В общих чертах он говорит (или подразумевает) о том, что на жизнь Цейлона оказывают мощное воздействие западная техника, производственные методы и торговля; о том, что это воздействие, при всей своей внешней значимости, возможно, не столь глубоко, как это сначала кажется; о том также, что польза от западной цивилизации, быть может, меньшая, чем это обычно принято считать.

Во-вторых. Как должен говорить об этом фильм? Путем объединения элементов, полностью несовместимых друг с другом в изображении и в звуке. Эти несовместимые элементы становятся совместимыми только при помощи определенных монтажных приемов и только при *сведении их в эпизоды.*

Нелегко выбрать для анализа короткий отрывок потому, что часть строится на сочетании изобразительного и звукового материала. Как только конструкция нарушается, ряд элементов повисает в воздухе. Все же мы даем короткий отрывок из начала части.

«ПЕСНЯ О ЦЕЙЛОНЕ»

Отрывок из третьей части.

После надписи «Голоса торговли» на затемнении мы слышим свисток и тяжелое дыхание локомотива. Из затемнения появляется поезд, идущий через джунгли. На нем и находится камера. Следуют многочисленные планы. Мы минуем женщину, идущую вдоль железнодорожного полотна. Появляется небольшая станция. Медленный наплыв переносит нас к плану слона, толкающего хоботом ствол дерева. Идет расчистка джунглей. Пока слон толкает дерево, шум идущего локомотива затихает. Шум локомотива был записан в студии для того, чтобы ритм его точно соответство-

вая движениям слона. Поезд почти совсем остановился, когда шум его движения потонул в треске и скрежете дерева, обрушивающегося на землю. Падает дерево. В тот момент, когда оно касается земли, раздается удар огромного гонга (неоднократно слышащийся звук). Отзвуки удара гонга слышатся и на всем протяжении последующего плана — слон и его погонщик возвышаются над поваленным деревом.

И почти тотчас слышится оживленный голос:

— Новые участки, отвоеванные у джунглей, новые дороги, новые здания, новые линии связи, новые работы по развитию природных ресурсов...

А между тем в кадре появляется группа слонов, взбирающихся на крутую гору. Они идут один за другим. Каждый несет гранитную глыбу. Рев слонов (он был записан в студии) перебивается стрекотом клавиш пишущих машинок.

Наплывом мы переходим на длинный план мальчика, идущего на камеру через рощу кокосовых пальм. Мы слышим три различных голоса, быстро перебиваемых один другим. Обладатели всех трех голосов диктуют деловые письма. Голоса рассчитаны таким образом, что, когда мальчик достигает подножия пальмы, на которую он собирается подняться, и вскидывает руки вверх, в молитве богу пальмы, три голоса последовательно один за другим повторяют слова: «Преданный вам...».

Мальчик начинает подниматься на дерево. Подъем сопровождается той же музыкой, которая во второй части фильма была использована на эпизоде молитвы обитателей деревни вместе с пастором. Музыка почти тотчас заканчивается...

Этот короткий отрывок, как бы неполно и приближенно ни был он описан, дает достаточно ясное представление о применении метода. Противопоставление звука изображению таково, что два элемента, ничем не связанные между собой, получили совершенно новое качество, которого ни один из них прежде не имел. Во многих случаях физическая связь между двумя элементами отсутствует. Однако одновременное воздействие звука и изображения — например, молящегося мальчика и коммерсанта, диктующего слова «Преданный вам...» — приобретает такое значение, которое, быть может, неполностью осознано зрителем, но тем не менее не остается незамеченным им. В монтаже отсутствует простая последовательность действий. Нет этой последовательности и в звуковой части фильма. Ощущение стройности достигается непрерывным наращиванием идейного и эмоционального воздействия.

Хотя «Песня о Цейлоне» обладает редкой для фильма силой эмоционального воздействия, необходимо еще разобраться в том, возможно ли универсальное применение тех методов, которыми он был создан. Возражения, высказываемые против фильмов Эйзенштейна, могут быть в равной мере применимы и в данном случае. Большая часть того важного, что есть в фильме «Песня о Цейлоне», не фиксируется при первом просмотре. Причина этого — и в сложности темы и в том, как постановщик воплощает ее в экранные образы. Конечно, восприятие такого фильма требует от зрителя определенной подготовки. Только в этом случае он полностью его поймет. Подобное утверждение не следует ни в коем случае рассматривать как недоброжелательную критику тех монтажных методов, которые в нем применяются. Маловероятно, чтобы они нашли среди постановщиков фильмов многочисленных поклонников. К сожалению, немногие фильмы этой категории стали редкими предметами роскоши.

Однако в связи с теми методами использования звука вне зависимости от изображения, которые применяет Райт, возникает и другой, значительно более важный вопрос. Насколько широко применимы эти методы?

Тема фильма «Песня о Цейлоне» отражает две стороны жизни на Цейлоне. С одной стороны, это влияние Запада; с другой — традиции и жизнь сингальцев. В этом смысле тема фильма сама по себе замечательно подходит для тех методов, которыми пользуется постановщик. Райт применяет, не всегда последовательно, звук и изображение для показа двух различных сторон жизни на Цейлоне. В третьей части фильма нам показывают повседневную жизнь коренного населения Цейлона, а в фонограмме — звуки, ассоциируемые с пребыванием европейцев на Цейлоне, которые, подобно невидимым силам, управляют жизнью острова, его коренного населения. Некое физическое единство звука и изображения достигается тем, что ритм фонограммы соответствует ритму изобразительного материала. Наиболее ярким примером этого является ритм звука идущего локомотива, искусственно подогнанный под ритм движения в показе слона, валящего дерево.

Учитывая особые обстоятельства, лежащие в основе темы фильма «Песня о Цейлоне», можно прийти к выводу, что чрезвычайно сложные монтажные приемы, использованные в третьей части, имеют ограниченную область для своего применения. Гораздо шире те возможности, которые открываются перед более консервативными методами киноповествования (образцы применения подобных методов можно найти в других эпизодах этого же фильма).

Приводим другой пример монтажа. В нем нашел отчетливое выражение идейный (эмоциональный) комплекс. Однако монтажный прием, примененный здесь, значительно более простой.

«ДНЕВНИК ДЛЯ ТИМОТИ»

Режиссер Хэмфри Дженнингс. Монтажер Алан Осбистон.
Производство «Кроун фильм Юнит», 1945.

Отрывок из третьей части.

Это поэтический киноочерк о войне и ее влиянии на жизнь простых людей в Англии. Фильм сделан в виде дневника, предназначенного для ребенка, родившегося в последние дни войны. Дикторский текст написан Е. М. Форстером и прочитан Майклом Редгрэйвом. Различные события, показанные в фильме, комментируются в форме обращения к ребенку.

Вслед за планом маленького ребенка — его зовут Тимоти — диктор рассказывает о множестве происшествий, которые произошли в разных концах страны. Повествование завершается эпизодом взрыва мины на берегу.

Наплыв на:

1.	Крона дерева. С ветвей его облетели все листья. Камера панорамирует сверху вниз на человека, сгребающего пожелтевшие листья в одном из лондонских парков.	Диктор. Предположим, ты приехал в Лондон. Похоже на то, что в ноябре в Лондоне очень тихо. 10 фт

2.	Рабочие разбирают завал. Осенний туман.	— Но и здесь многое зависит от случая, и к хорошему примешивается плохое. 6,5 фт
3.	Фасад театра «Хеймаркет». Большая реклама: «Гамлет».	— Никогда нельзя знать, что тебя ожидает. Голос могильщика (медленно усиливающийся). Из всех дней в году я начал в тот самый день, когда покойный король наш Гамлет одолел Фортинбраса. 7,5 фт
4.	Зрительный зал театра. Гамлет и Фортинбрас на сцене.	Гамлет. Как давно это было? Могильщик. А вы сами сказать не можете? Это всякий дурак может сказать. Это было в тот самый день, когда родился молодой Гамлет, тот, что сошел с ума и послан в Англию. 10,5 фт
5.	Общий план. Сцена, снятая со стороны кулис.	Гамлет. Вот как? Почему же его послали в Англию? Могильщик. Да потому, что он сошел с ума. Там он придет в рассудок. А если и не придет, так там это неважно. Смех. 18,5 фт
6.	Средний план. Бар. За столиком сидит мужчина. Перед ним чашка чая.	Смех замирает вдали. Мужчина. Так вот, если это стартовая площадка, а здесь помещается объект, и расстояние между ними равно двумстам милям и отсюда они выпускают одну из своих игрушек под углом в 45 градусов на высоту в 60 миль... И если летит она со скоростью 300 миль в час... 36 фт
7.	Бар. Камера отъехала немного назад с тем, чтобы в кадр попал и тот, к кому обращается говорящий.	— Сколько времени ей понадобится для того, чтобы достигнуть цели? Знаете? 11 фт
8.	Средний план. Гамлет на сцене.	Гамлет. Право, не знаю. Могильщик. Чума его разнеси, шелопая сумасбродного! Он мне однажды бутылочку рейнского на голову вылил. Вот этот самый череп, сударь, это — череп Йорика, королевского шута. Гамлет. Этот? Могильщик. Этот самый. Гамлет. Покажи мне. Увы, бедный Йорик! 34 фт
9.	Бар (как в кадре 7). Взрыв сотрясает здание. Чашка с чаем опрокинулась. Начинается паника.	Мужчина. До самого дома придется идти пешком. Слышится сильный взрыв. 17 фт
10.	Крупный план. Гамлет с черепом в руках.	Гамлет. Здесь были эти губы, которые я целовал, сам не знаю сколько

раз. Где теперь твои шутки? Твои дурачества? Твои песни? Твои вспышки веселья, от которых всякий раз хохотал весь стол? Ступай теперь в комнату к какой-нибудь даме и скажи ей, что, хотя бы она накрасилась на целый дюйм, она все равно кончит таким лицом; посмеши ее этим. 47 фт

11. Натура. Люди разбирают завалы после взрыва.

Нелегко детально анализировать, насколько тонко передаются понятия и чувства в этом отрывке. Такого рода эпизод постановщик делает для того, чтобы выразить комплекс мыслей и ощущений, который иначе никак нельзя воплотить. Поэтому в словах невозможно передать глубокое значение показанного на экране. Внутренние связи, кроющиеся в монтажном построении, создают тот результат, который невозможно передать словами. Ведь окончательное воздействие эпизода на зрителя значительно более сложно. Это не прямое восприятие двух параллельных событий. Конструкция эпизода и длина каждого плана сливают оба события в сознании зрителя в единую картину. Такое слияние возможно только в кино. Другими словами, эпизод этот настолько кинематографичен, что, охватывая средства, которыми достигается подобный результат, мы не раскрываем самый результат. Мы можем лишь проанализировать форму подачи материала, не давая оценки содержанию.

«Дневник для Тимоти» стремится отразить и дать оценку различным силам, которые действовали в Англии в годы второй мировой войны. Задача параллельного монтажа спектакля «Гамлет» со сценой в баре заключается в том, чтобы подчеркнуть одновременность этих двух событий. Наряду с высоким моральным духом, характерным для Англии периода второй мировой войны (в данном случае он проявляется в живом интересе посетителя бара к разрушительной военной технике и явном безразличии к действительной опасности, угрожающей его жизни), заметно повысился интерес к произведениям искусства. Строя эпизод таким, каким мы видим его в фильме, Дженнингс, видимо, стремится подчеркнуть, что между двумя этими явлениями существует определенная связь.

Но кроме этой поверхностной связи между двумя линиями действия существует еще и более глубокий контакт. Упоминание Англии в словах могильщика («Почему же его послали в Англию?» «Да потому, что он сошел с ума. Там он придет в рассудок») воспринимается нами как комментарий к сцене в баре.

Опять же реплика Гамлета в кадре 10 служит острым комментарием к событиям, показанным в кадрах 9 и 11. Глубокая грусть, ощущаемая постановщиком в связи со сценой в баре,— по смысловой аналогии она рас-

пространяется на всю жизнь в годы войны,— передается зрителю через реплику Гамлета.

Для того чтобы подчеркнуть эмоциональное единство, существующее между двумя линиями действия, монтаж изобразительного материала сделан иногда так, чтобы он шел в ногу с прямыми связующими фразами в дикторском тексте. Например, текст в кадре 7 оканчивается вопросом («... Знаете?»), а в кадре 8 Гамлет словно отвечает на этот вопрос.

Точно так же переход в дикторском тексте от кадра 8 к кадру 9 («Увы, бедный Йорик!»... «До самого дома придется идти пешком») создает смысловую связь, наделенную тем же добродушно-ироническим лейтмотивом, который характерен для всего фильма.

Единство, существующее между двумя линиями действия, находит дальнейшее выражение в предельно плавном переходе от одной к другой. Достигается это либо созданием переходов в дикторском тексте, подобных тем, о которых мы уже говорили, либо звуковыми переходами. Переход от кадра 5 к кадру 6 сделан на смехе, от кадра 9 к кадру 10 — на гуле взрыва. Таким образом, два плана связываются между собой настолько прочно, что зритель воспринимает их как сложное, но единое целое. В противоположность тем требованиям, которые предъявляет к монтажу Эйзенштейн, переходы от одного плана к другому сами по себе говорят немногое; они лишь помогают мотивировать переходы в дикторском тексте и дают почву для разнопланового по своей тематике комментария.

Совершенно очевидно, что монтажное построение «Дневника для Тимоти» может служить примером иного решения пропагандистского фильма, отличного от того, которое мы видели в «Песне о Цейлоне». Результат здесь достигается не столкновением одного кадра с другим, но путем сознательно плавного сценарного развития. Звук не является независимым от изображения. Изображение сопровождается естественным звуком, соответствующим происходящему на экране. Результат же достигается перебивками изображения.

Но такой прием не полностью отражает обычную манеру работы Дженнингса, поскольку в дополнение к естественному звуку Дженнингс в большинстве своих фильмов использует еще и дикторский текст. Так, например, в последнем фильме — «Семейный портрет», очерке о подвиге английского народа — дикторский текст дан на всем протяжении фильма.

В «Семейном портрете» Дженнингс имеет дело с таким сложным комплексом идей, который невозможно донести до зрителя, пользуясь одним лишь изобразительным материалом. Дикторский текст в этом фильме не столько описывает то, что происходит на экране, сколько дает оценку изображению, говорит о значении этого изображения. Дикторский текст живет, в известном смысле, собственной жизнью, подобно тому как собственной жизнью живет фонограмма Райта. С той только разницей, что Дженнингс имеет дело с речью. Дженнингс особенно мастерски находит неожиданные зрительные

ассоциации. Но без дикторского текста, без его переклички с изображением в устах комментатора зрительные ассоциации были бы бессмысленными. Дикторский текст и изображение переплетаются между собой: то один из них, то другой становятся доминирующими.

Дженнингс, очевидно, осознал тот факт, что для выражения достаточно сложных мыслей невозможно надеяться только на изображение. Если нужно провести какую-то мысль, сделать это следует прежде всего в словах. Он, видимо, отдавал себе полный отчет в том, что «изощренные монтажные построения Эйзенштейна угрожали оказаться непонятыми», и поэтому предпочел воздействовать на аудиторию также и экономным дикторским текстом, пробуждающим мысль зрителей.

Следует подчеркнуть, что дикторский текст Дженнингса всегда будит мысль. Он никогда не является описательным. Те несколько слов, которые предшествуют процитированному нами отрывку (а они не являются особенно удачным примером), не объясняют того, что происходит. Если можно так выразиться, они дают ключ к пониманию тех мыслей, которые, как предполагают, зародятся в последующие мгновения в голове зрителя. Дикторский текст Дженнингса фактически неизменно строится на общих понятиях, в то время как изображение показывает частные случаи. Вероятно, наиболее отчетливо это видно в фильме «Слова для битвы». В фонограмме фильма даются отрывки из произведений английских поэтов, а в изображении мы видим эпизоды повседневной жизни Англии в годы войны.

Весьма вероятно, что если в будущем жанр фильма, названный нами жанром «интеллектуального очерка», разовьется, то это развитие пойдет скорее по пути, указанному Дженнингсом, нежели Эйзенштейном. Рваный, наполненный ударами монтаж, неизбежно вытекающий из предложенного Эйзенштейном метода «интеллектуального монтажа», находится в полном противоречии с ныне принятыми традициями производства фильмов.

Кроме того, налицо отчетливо видимая разница между фильмами Эйзенштейна и Дженнингса (сказанное выше не следует рассматривать как пренебрежительное отношение к тем фильмам Эйзенштейна, которые были предназначены для более широкой, менее изощренной аудитории, хотя даже и в этой аудитории отдельные куски фильмов «Октябрь» и «Старое и новое» оказались неприемлемыми). В затянутом монтажном куске фильма «Октябрь», в котором высмеиваются религиозные обряды, или в изобилующем повторами эпизоде, говорящем о тщеславии Керенского, доходят до сознания зрителя лишь относительно простые идеи. Фильмы Дженнингса воздействуют в целом более совершенно, хотя действие их лобовое и содержащиеся в них мысли усваиваются значительно проще. Для фильма пропагандистского, авторы которого заботятся о коммерческой стороне дела, предлагаемый Дженнингсом синтез упрощенных монтажных приемов и дикторского текста, который заставляет зрителя думать, дает, видимо, идеальное решение.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ И ПРИМЕНЕНИЕ ЗВУКА

В коротком отрывке записи фонограммы фильма «Песня о Цейлоне», который мы разобрали выше, естественный звук почти совершенно не применяется. Бэзил Райт использовал фонограмму скорее для косвенного усиления изображения, чем для придания своему произведению дополнительных реалистических элементов. А для этой цели естественные звуки, конечно, непригодны.

Другим примером такого же использования «комментирующего звука» является работа Пэр Лорентца «Плуг, поднявший целину». Эпизод, показывающий состояние американского сельского хозяйства в период первой мировой войны, содержит серию кадров сельских местностей с работающими на земле фермерами. В фонограмме за кадром мы слышим военный марш, шаги идущих воинских подразделений, гул артиллерии и диктора, говорящего так, словно он ведет передачу военного парада.

Конечно, частично этим подчеркивается, что, пока солдаты воюют на фронте, фермеры продолжают свою будничную, повседневную работу. Имеется, однако, и другой важный лейтмотив: такое построение эпизода наводит зрителя на мысль о том, что люди, занятые в сельском хозяйстве, в годы войны переняли в какой-то степени строгость и дисциплину, присущие армии. Эти чувства не нашли прямого выражения в дикторском тексте. Зритель приходит к такому заключению на основании контраста в ритме и содержании фонограммы и изображения. А такого контраста и желают авторы фильма.

Поскольку подобные эксперименты в художественных фильмах — дело относительно редкое, применение «комментирующего звука» таким образом, как это описано выше, стало одной из характерных черт документального фильма. Английские режиссеры-документалисты уделили в тридцатых годах

серьезное внимание проблеме использования фонограммы для обогащения возможностей воздействия фильма. В той части этой проблемы, которая касается изобретательного использования звука, они встали на более смелый путь, чем их собратья по художественной кинематографии. Частично причиной такой смелости могла быть простая необходимость. Большие расходы часто делали невозможным вывоз за пределы студий оборудования для звукозаписи. Финансовые трудности становились препятствием даже тогда, когда желательность звукозаписи была очевидной.

Кроме того, как указывает Рота, «Тонвагены... громоздки и тяжелы. Они привлекают к себе внимание, лишают естественности снимаемый материал и разрушают атмосферу непосредственности, которую документалист стремится создать в своих взаимоотношениях с участниками съемок» *. Потому и не возникало даже искушения снимать с одновременной записью естественных звуков.

Более важная причина для широкой экспериментальной работы с «комментирующим звуком» кроется в самой природе создания документальных фильмов. Монтажная последовательность кадров изображения в документальных фильмах часто вынужденная, фрагментарная. Происходит это потому, что в один и тот же эпизод монтируются кадры, не связанные между собой. В таких случаях использование естественного звука породило бы не только непреодолимые технические трудности, но и не принесло бы никакой пользы.

С другой стороны, в тех эпизодах, где монтаж изображения проще, использование естественного звука открывает исключительные возможности для повышения качества. В фильме, показывающем жизнь людей, рассчитанном на то, чтобы вызвать эмоциональный отклик в сердцах зрителей, одной из главнейших проблем остается создание определенного настроения. С этой трудной проблемой сталкиваются и в художественном фильме. Но одна и та же проблема решается в художественном и документальном кино совершенно различно. В художественном кино она стоит тем менее остро, чем выше умение режиссера руководить снимающимися у него актерами, отработкой с актерами слова и жеста. Режиссер документального фильма обычно не имеет дела с драматическими происшествиями и должен поэтому найти иные пути для передачи настроения. Здесь-то и вступают в строй синхронные и несинхронные звуки.

Кэн Камерон в книге «Звук и документальный фильм» ** пишет:

«Мастерство в оснащении фильма эффектами сказывается, конечно частично, в подборе фонограммы, которая действительно соответствует изображению или действию, происходящему на экране, и таком ее сочетании с изображением, которое оставит у зрителя впечатление синхронности. Но значительно более интересным решением этого процесса является сопровождение изображения звуком, который

* Documentary Film by Paul Rotha, Faber, 1936, p. 208.

** Sound and the Documentary Film by Ken Cameron, Pitman, 1947, p. 8.

не воспроизводит то, что происходит на экране. В звуке отражается то, что могло бы происходить совсем невдалеке, за углом, где-то вне зоны действия съемочной камеры. Так, например, для озвучания кадра безлюдной улицы в Манчестере ранним утром мы могли бы использовать характерные звуки цоканья лошадиных копыт по булыжной мостовой. Просто поразительно то, что в таком случае происходит с изобразительно очень плохим кадром на экране. Такие принципы озвучания вдыхают в него жизнь».

Снимая фильм «Слушайте Англию», Хэмфри Дженнингс поставил перед собой задачу воссоздать атмосферу Лондона военных лет прежде всего путем воспроизведения тех характерных звуков, которые связаны с этим временем. То, что это ему блестяще удалось, является свидетельством не только мастерства Дженнингса, но и доказательством огромной силы эмоционального воздействия, которым обладают естественные звуки. Детальный анализ фонограммы фильма «Слушайте Англию» был бы делом почти невозможным.

Прежде всего следует сказать, что звуковые эффекты слишком сложны, и результаты их воздействия зависят в значительной степени от качества самих звуков. Далее, эмоциональное воздействие звуков на зрителя не является столь прямым, как воздействие изображения, и потому описать его трудно. Как отмечает Кэн Камерон, «воздействие (звука) на эмоции больше зависит от ассоциации идей, чем... от самого звука. Так, например, звук выстрела зенитного орудия и изображение снарядов в небе для зрителей, собравшихся в Чикаго, означают только то, что они видят и слышат. Для зрителей же, переживших всю войну в Лондоне, они воскрешают в памяти такие мысли, которые очень далеки от обыденности» *. Для того чтобы увидеть, как Дженнингс строит воздействие своих фильмов на зрителя, можно рекомендовать нашему читателю посмотреть (и послушать) фильм «Слушайте Англию».

Для получения желаемого темпа и ритма в развертывании действия режиссер художественного фильма строит отдельные сцены иногда на замедленном, иногда на ускоренном темпе. Позже он позаботится о том, чтобы режиссерский ритм был еще более усилен в процессе монтажа.

В документальном фильме те или иные кадры (часто в них показаны неодушевленные предметы) не имеют собственного, им присущего ритма, который монтажер мог бы использовать в своих целях. Такие кадры обретают ритм только в результате монтажа. Выше мы видели в отрывке из фильма «Торговые моряки», как кадр океана во время штиля может быть без труда уложен в волнующий эпизод с быстрым развитием действия. Звук — естественный или комментирующий — может играть исключительно важную роль в процессе регулирования темпа и ритма, обретаемого еще недавно безжизненными кадрами. Ниже мы даем хорошо известный пример использования только комментирующих звуков.

---

* Sound and the Documentary Film by Ken Cameron, Pitman, 1947, p. 8.

«НОЧНАЯ ПОЧТА»

Режиссеры Бэзил Райт, Гарри Уатт. Монтажер В. Н. Мак Наутон. Звукорежиссеры Кавальканти, В. Г. Ауден, Бенджэмен Бриттен. Производство киногруппы Главного управления почт, 1935.

Отрывок из первой части.

Это поэтический документальный фильм, показывающий, как ночные почтовые поезда доставляют почту из Лондона на север Шотландии.

Приведенный отрывок взят из эпизода прохода поезда через Шотландию. Ему предшествуют два плана, в которых камера медленно панорамирует по горному пейзажу, открывающемуся перед пассажиром, находящимся в идущем поезде.

1.	Горный пейзаж. Приближается рассвет. Камера медленно панорамирует, показывая поезд, идущий по долине.	Ветер. Диктор *(голос А). Вот* *Почта ночная,* *Границы стирая,* *Везет переводы,* *Заказы — заводам,* *Тут письма в поместья,* *И бедным — известия.* Медленная ритмичная музыка постепенно замирает. 24 фт
2.	Общий план. Поезд идет по долине.	*...Клиенту в лавчонке,* *И рядом — девчонке...* *Нелегкий подъем.* *Путь здесь в гору пролег.* *Но поезд придет* *В точно заданный срок.* На последней фразе текста характер музыки резко меняется. 11 фт
3.	Средний план. Кочегар и машинист вместе шуруют уголь в топке.	Музыка продолжается, резкая, ритмичная. Она идет в такт со звуком выхлопа поршней локомотива. 9 фт 7 кдр
4.	Крупный план. Вход в топку в момент, когда туда забрасывается лопата угля.	Музыка продолжается. 6 фт
5.	Средний план. Кочегар и машинист (как в кадре 3).	Музыка продолжается. 3 фт 6 кдр
6.	Крупный план. Руки на черенке лопаты в тот момент, когда они движутся вперед.	Музыка продолжается. 1 фт 14 кдр
7.	Крупный план. Машинист смотрит вдаль.	Музыка продолжается. 3 фт 3 кдр
8.	Передняя часть локомотива из кабины машиниста.	Музыка затихает. 3 фт 8 кдр *Вдоль зеленых полей,*
9.	Общий план. Снято на ходу. Локомотив занимает левую часть кадра.	*Вересковых аллей,* 12 фт 3 кдр *Дым свой расстилая,* *Почта мчит ночная.* *Поезд пронесется,—*
10.	Крупный план. Колеса локомотива.	*Эхом отдается* 2 фт 12 кдр *Гул в полях зеленых* *И на горных склонах.* *Птицы со вниманьем* *Смотрят в ожиданье.*

11.	Проносятся деревья, снятые с движущегося поезда.	*Вот вагоны в блеске* *В свете перелеска —* *— На одно мгновенье* *Промелькнут виденьем.* 1 фт 12 кдр
12.	Передняя часть локомотива. Снято из левого окна кабины машиниста в то время, как локомотив проходит мост.	*Псы пастушьи тоже* *Не покинут ложе.* *Лишь ленивым лаем* *Поезд провожают.* *Мимо фермы мчится,* *Хорошо там спится* 7 фт 14 кдр
13.	Снято с крыши кабины машиниста вперед по ходу поезда.	*Людям до работы* *Перед днем заботы.* *Поднимайтесь, люди!* *Всех гудок вас будит.* Темп музыки замедляется до ритма спокойных фраз. 10 фт 10 кдр
14.	Медленная панорама облаков на рассвете.	Музыка продолжает оставаться спокойной. 12 фт 2 кдр
15.	Крупный план. Машинист снимает фуражку и вытирает лоб носовым платком.	*И на рассвете перевал* *Преградой быть нам перестал.* Музыка продолжает оставаться спокойной до конца кадра 20. 5 фт 7 кдр
	Наплыв на:	
16.	Панель с приборами в кабине локомотива. Камера панорамирует влево, фиксируя пейзаж, развертывающийся по ходу поезда.	Диктор *(голос Б).* *А Глазго все ближе.* *Там мчится экспресс,* *Где кранов портовых вздымается лес,* *Где воды морские суда бороздят,* 15 фт 5 кдр
	Наплыв на:	
17.	Общий план. Доменные печи, трубы.	*Где держат гигантские домны наш взгляд.* *Подобно ладьям на огромной доске* *Пылают огнями они вдалеке.* 6 фт 6 кдр
	Наплыв на	
18.	Общий план. Долина, обрамленная на заднем плане горной грядой.	*Шотландия ждет этот поезд везде —* 5 фт 14 кдр
	Наплыв на:	
19.	Коттедж в долине.	*У бледно-зеленых озер, в высоте,* *В долинах, тонущих в ночной темноте,—* 3 фт 11 кдр
	Наплыв на:	
20.	Долину, обрамленную на заднем плане горной грядой.	*Люди ждут известий.* 3 фт 8 кдр
21.	Крупный план. Колеса локомотива. Быстрое ритмичное движение поршней.	Диктор *(голос А). Письма с словом дружбы.* *Письма с делом службы.* *Радостные вести,* *От детей известия...* 4 фт 5 кдр

«Этот эпизод,— замечает Бэзил Райт,— является единственным отрывком фильма, сценарий которого не был подробно разработан до начала съемок... С необходимостью эпизода все согласились во время подготовительного периода, но окончательная его форма сложилась только после завершения чернового монтажа остального материала. Несколько кадров оператор снял (на всякий случай) на натуре. Однако после того, как стихи Аудена были одобрены, понадобился ряд дополнительных планов. В целом можно сказать, что монтажный темп и переходы от одного плана к другому были в значительной мере обусловлены ранее написанными стихотворным текстом и музыкой.

Впрочем, делать такой вывод опасно, поскольку весь фильм создавался совместными усилиями Уатта, Аудена, Мак Наутона, Бриттена, Кавальканти и моими. Лучше было бы, пожалуй, сказать о том, что весь эпизод явился результатом совместного творчества группы, создававшей музыку, дикторский текст и изобразительную часть фильма. И работали мы не совсем впотемках, поскольку кое-какой опыт был нами накоплен во время создания фильма «Лик Угля».

Последовательность отдельных этапов работы над фильмом была примерно следующая.

1. Был намечен план дикторского текста; текст написан и записан на пленку. Во время записи голоса А режиссеры прибегали к визуальному метроному для обеспечения размера при чтении ритмических кусков. 2. Фильм был смонтирован так, чтобы изображение соответствовало дикторскому тексту. 3. Бриттен сочинил музыку только после того, как посмотрел изобразительный материал в сопровождении дикторского текста. Он записал музыку на пленку, следя с помощью наушников за дикторским текстом. 4. При подгонке фонограммы музыки изображение и дикторский текст были слегка «подчищены».

Приведенный выше отрывок распадается на четыре отдельные фазы, из которых каждая обладает собственным м о т и в о м.

1. Кадры 1—13: *«Подъем тяжелый»*. Здесь темой изображения является усилие и напряжение поезда, идущего в гору: каждый план усиливает эту тему. На протяжении всего отрывка сохраняется отчетливый и постоянно ощущаемый ритм, словно все подчинено ритму напряженного движения поршней.

В кадрах 1 и 2 этот ритм устанавливается дикторским текстом. Показан локомотив, мерно выбрасывающий из трубы клубы дыма. Изображение без труда связывается у зрителей с ритмом дикторского текста. Таким образом, два первых кадра, открывающие новый эпизод, могут быть показаны на экране относительно продолжительное время, не теряя при этом своих ритмических качеств.

Последующие кадры 3—7 не содержат отчетливо выраженного ритма. Поэтому ритм создается ускорением смены монтажных кусков и в значительно большей степени — доминирующими музыкальными фразами.

В кадрах 8—13 снова на первый план выдвигается дикторский текст, а ритм его в этом отрывке еще усиливается монтажом.

2. Кадры 13—15: *«Подъем завершен».* Это переходный кусок, показывающий передышку после долгого подъема. Центр тяжести изобразительного ряда находится в кадре 15, где машинист отрывается от работы для того, чтобы вытереть лоб, немного передохнуть. Однако основное ощущение передышки передается зрителю нарушением того ритма, который был установлен в предыдущей фазе. Строчки дикторского текста: «Повеяло предрассветной прохладой. Подъем завершен» — не имеют своего ритма, а музыка становится спокойной — ощущение напряжения, характерное для первых кадров эпизода, осторожно ослабляется.

3. Кадры 15—20: *«Вся Шотландия ждет почту».* Это короткий описательный кусок. Любой вид ритма, который мог бы быть создан монтажом, намеренно уничтожается путем соединения всех кадров отрывка через наплывы. Без нажима переданные белые стихи становятся обыкновенным описательным текстом и временно отвлекают внимание зрителя от поезда. Темп дикторского текста здесь спокойный, созерцательный, выжидательный.

4. Кадр 21: *«Письма... письма... вести»...* Внезапно темп изменяется. После медленного отрывка, полного деталей, дается резкий монтажный переход к кадру быстро вращающихся колес локомотива. Начинается оживленный, отрывистый текст диктора. Нам дают понять, что поезд после завершения подъема и передышки во время движения по гребню горной гряды теперь легко и свободно спускается в долину.

Отрывок из фильма «Ночная почта» был отобран для анализа потому, что в нем используются фактически все виды звукового сопровождения, доступные звукооператору. Он показывает ту степень сложности, с которой можно столкнуться при записи фонограммы, полностью обеспечивающей нужное воздействие на зрителя. Интересно отметить, что ритмические вариации, содержащиеся в отрывке (а они управляются звуком), поясняют смысл эпизода. Так, например, быстрый, все ускоряющийся ритм в кадре 21 и в последующих кадрах дает понять зрителям, что поезд спускается с возвышенности. Этот факт не виден ни в изобразительном материале, ни в дикторском тексте. Управление ритмом в этом случае является решающим фактором для передачи смысла изображения.

Порядок работы над фильмом — монтаж изображения после завершения фонограммы — является, конечно, отступлением от общепринятого. Однако в данном случае такой порядок имеет очевидные преимущества. Судьба отрывка зависит прежде всего от установления ритма. Следовательно, легче было прочно закрепить ритм (то есть сделать фонограмму шумов и текста) и лишь потом окончательно смонтировать изображение.

Не следует делать вывод, что применение подобного метода желательно всегда и ему нужно отдавать предпочтение перед нормальным, установившимся порядком. Каждая конкретная задача требует применения наиболее выгодной для ее решения методики. Каждый режиссер может выбирать методику в зависимости от индивидуальных особенностей фильма. Но тот факт,

что и подобного рода поэтических документальных фильмах вполне разумно завершать работу над фонограммой и лишь потом переходить к монтажу изображения, говорит о важности и взаимной дополняемости двух компонентов — звука и изображения. Звук здесь перестал быть простым вспомогательным элементом для изображения.

Документальная кинематография сегодня все более и более склоняется к чисто пропагандистским фильмам. Заказчики обычно настаивают на том, чтобы фильм имел ясно выраженный «адрес». Это, к сожалению, означает, что все большее число режиссеров стремятся донести до зрителя содержание своих произведений через дикторский текст. Значение изобразительного материала сводится лишь к иллюстрации или разъяснению тех положений фильма, которые легче показать, чем объяснить словами. В результате в лучшем случае получается приятно иллюстрированный официальный очерк или изобретательно сделанная коммерческая реклама, снабженная картинками. Однако с точки зрения эстетической фильмы эти не имеют никакой ценности. В ряде случаев от них, возможно, этого и не требуют.

Между тем теряется возможность создания действительных произведений искусства. Режиссеры, работающие в области документального фильма, располагают исключительно благоприятными условиями для экспериментальной работы с фонограммами. Не воспользоваться благоприятными обстоятельствами, применять пусть даже блестящий, но описательный дикторский текст, значит оставить без внимания одно из основных свойств современного фильма, свойство, изученное пока лишь частично,— образный, поэтический звук.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

УЧЕБНЫЙ ФИЛЬМ

Монтажер документального или художественного фильма должен создать настроение, атмосферу, придать событиям драматизм. Эти задачи в значительной своей части не распространяются на монтажера учебных фильмов. Цель, которую ставят перед такими фильмами, заключается в обучении. Поэтому монтажер должен стремиться к ясности и логической последовательности изложения, к тому, чтобы фильм был правильно понят зрителем.

Монтаж учебных фильмов определяется в стадии подготовки сценария. Уже здесь следует обеспечить логическое развитие основных мыслей и правильное выделение важнейших положений. Только в этом случае будет достигнут удовлетворительный конечный результат. Учебный фильм, больше чем какой-либо другой вид кинопродукции, должен быть предельно точным. Такая точность возможна только тогда, когда совершенно ясна основная мысль, когда она проходит красной нитью через весь фильм.

Но вот сценарий написан. Четкая последовательность, с которой развивается его содержание, еще больше усиливается тщательной режиссурой. Последняя находит свое выражение и в выборе точки камеры, в использовании движущейся камеры, чтобы таким способом перейти от одной мысли к другой, и т. п. Если сценарий написан умело, если съемки велись продуманно, то на монтажном столе обычно остается лишь собрать отснятые кадры в той последовательности, которая предусмотрена сценарием, и подложить под них дикторский текст. Это не удается в том случае, если рассматривать работу сценариста, режиссера и монтажера как три раздельные функции. В действительности все они являются частью одного и того же процесса изложения учебного материала. Какими бы блестящими ни были съемки и монтаж фильма, они не в состоянии донести до зрителя ту мысль, которая изложена в сценарии недостаточно четко.

механизма. Такой переход является логически последовательным, так как заранее устанавливается местоположение детали относительно целого.

Эти правила остаются в силе и тогда, когда приходится работать с рисунками или моделями. А между тем кинематографисты очень часто упускают это из виду. Как правило, рисунками не следует пользоваться. К ним можно прибегнуть лишь в том случае, когда нет других способов для ясного и четкого разъяснения материала. Если рисунки *все же используются,* очень важно отчетливо разъяснить, какая часть механизма, показанного в предыдущих кадрах, детально отражена в рисунках. Простейший способ — использование наплывов. Возможен, однако, и ряд других несложных приемов, обеспечивающих последовательность изложения. Точно так же используются и модели. Они особенно полезны при показе невидимых снаружи работающих частей механизмов, тех частей, которые при нормальных условиях нельзя снять на пленку. Во многих инструктивных фильмах нашли применение модели действующих механизмов, показанные в разрезе. Кадры таких моделей монтируются на определенном этапе изложения материала и следуют непосредственно за кадром, показывающим подлинный механизм в том же положении. В последующих кадрах модель в разрезе подвергается разборке на отдельные узлы. Камера остается в одном и том же положении, и, следовательно, зритель видит отдельные узлы и ему становится ясной роль каждого из них в едином целом. Это лишь один из многих примеров, но и в нем мы видим, какой должна быть последовательность изложения, обеспечивающая полную ясность мысли.

В качестве образца инструктивного фильма, в котором ясность и четкость изложения достигаются с помощью кратко описанных выше приемов, приведем эпизод, не имеющий дикторского текста. В нем делается попытка разъяснить сложный процесс при помощи одного лишь изображения.

«ВЫПЛАВКА СТАЛИ НА МЕТАЛЛУРГИЧЕСКОМ ЗАВОДЕ ВИЛЬСОНА»

Режиссер и монтажер В. К. Нейлсон-Бакстер.

Производство «Бейзик Фильм Юнит» по заказу Министерства просвещения, 1947.

Отрывок из второй части.

В первой части фильма (изготовление изложниц) показаны различные процессы подготовки изложниц для отливки колес шахтных подъемников. Часть заканчивается на том, что зритель видит ряды изложниц, готовых для приема стали. Вторая часть (отрывок, который приведен ниже) показывает процесс плавки стали. В третьей части (разливка и отделка) дан выпуск плавки и разливка стали в предварительно подготовленные изложницы.

Фильм полностью немой.

Надпись: *ЧАСТЬ ВТОРАЯ.* Плавка и бессемерование.

Из затемнения.

1. Доменный цех, наружный вид. Средний план.
У основания печи. Под выпускным отверстием печи стоит ковш. Один из сталеваров вскрывает металлическим багром летку печи. 24 фт

Основной целью монтажера учебного фильма должна быть плавность в изложении материала. Если мы не хотим запутать зрителя, кадры должны располагаться в строгой последовательности. Монтажер художественного фильма может иногда совершенно сознательно пойти на резкий переход, на внезапность, для того чтобы заставить зрителя подскочить от неожиданности. К этому, безусловно, не следует прибегать при монтаже учебного фильма, потому что *цель такого приема* — создать временное замешательство у зрителя; он отвлечет внимание от содержания фильма.

С самого начала следует подчеркнуть различие, существующее между инструктивным и учебным фильмом. Это различие соответствует различию функций инструктора и учителя.

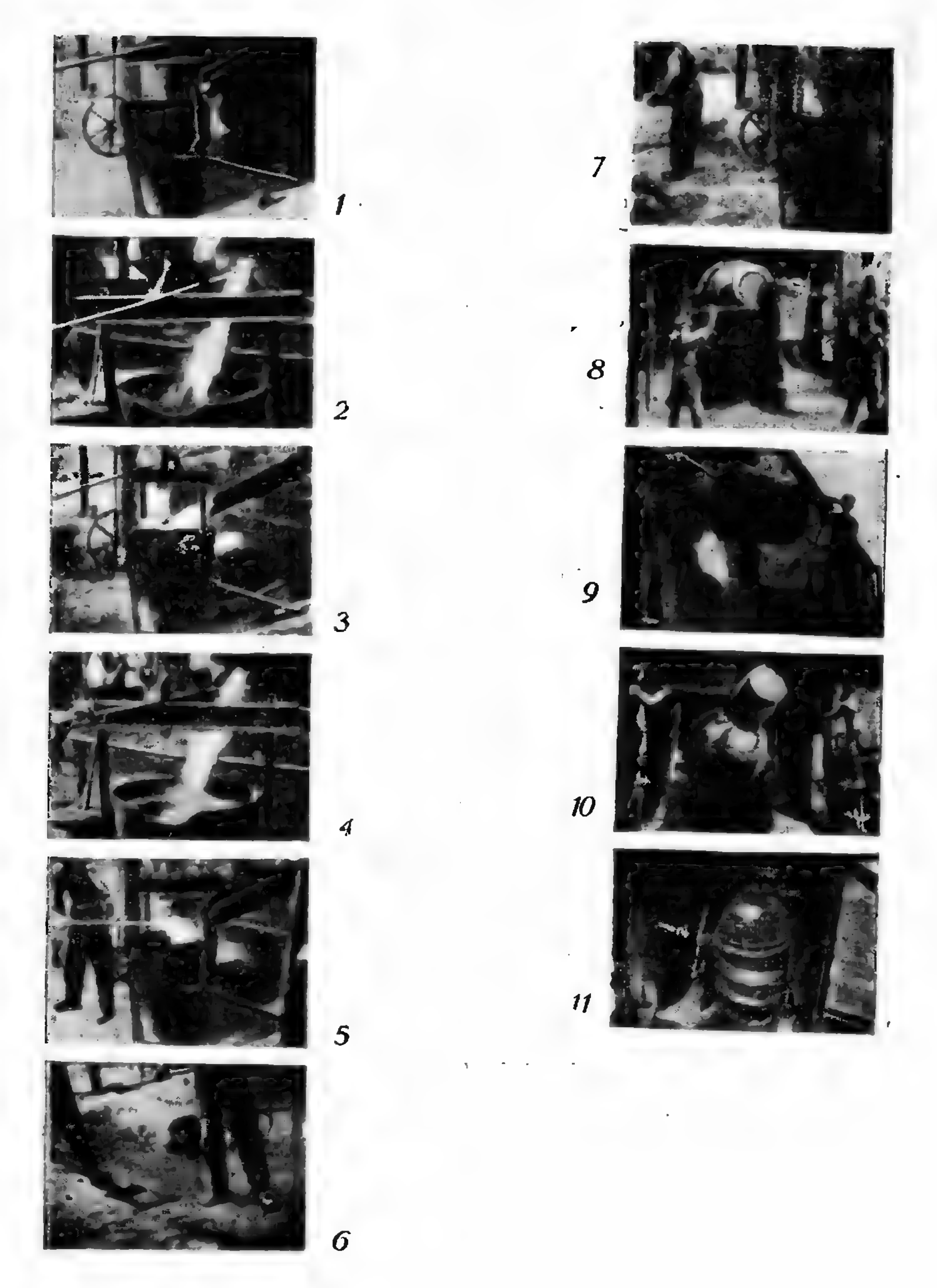
Цель инструктивного фильма — привитие практических, профессиональных навыков и изложение правил обращения с тем или иным механизмом или материалом. Порядок расположения эпизодов в большей или меньшей степени определяется теми производственными методами, которые существуют ныне в данной области. Это в равной мере относится и к фильмам, сделанным для учеников, и к фильмам, предназначенным для широкой аудитории. В задачу монтажера входит предельно четкое ознакомление зрителя с характером и порядком происходящих явлений. При этом монтажер должен «подать» материал так сжато, как только возможно.

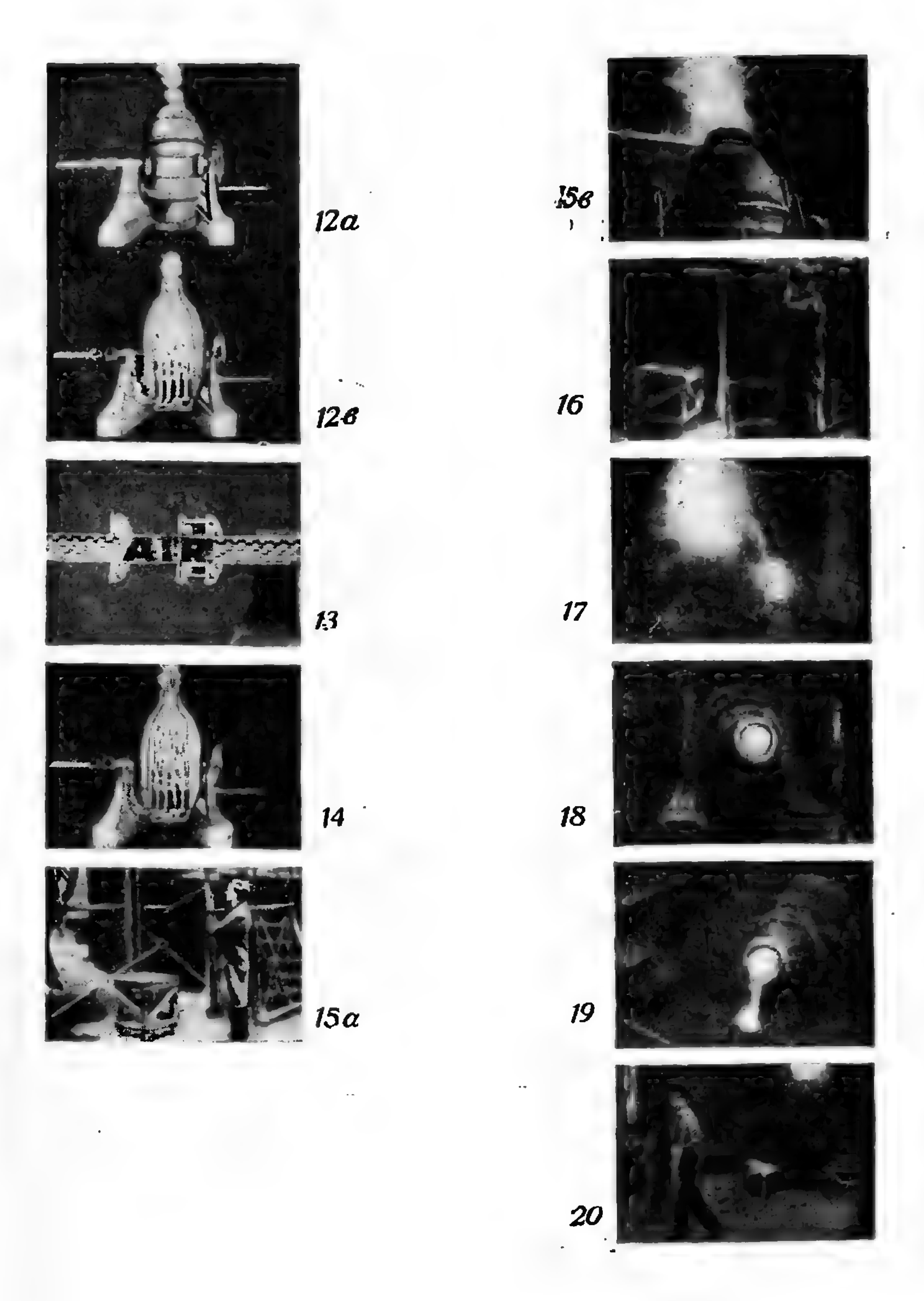
В учебном фильме используется менее ограниченный по своему характеру материал. В нем могут найти место как общие мысли или теории, так и изложение сложных понятий, существующих в современной науке, в эстетике. Вместо последовательности действия, характерной для инструктивных фильмов, мы имеем здесь изложение логических выводов. Естественно, что задачи, стоящие перед монтажером, в обоих случаях различны.

Первая заповедь при производстве инструктивного фильма заключается в том, чтобы не допустить возможности возникновения какой бы то ни было неясности у зрителя насчет связей, объединяющих каждый кадр с тем, который ему предшествует, и тем, который за ним следует. В каждом кадре должно быть нечто, на чем фиксируется внимание зрителя, что позволяет связать данный кадр со следующим. На практике это означает, что каждая перемена точки съемки (то есть каждый монтажный переход) должна быть мотивирована определенным действием или перемещением съемочной камеры. Если не будет других возможностей, придется прибегнуть к указателю в кадре, направляющему внимание зрителя, и лишь тогда, через монтажный переход, развивать дальше свою мысль.

Обычно, однако, переход осуществляется с помощью естественного действия. Например, следуя за смотрящим человеком в одном кадре, мы можем перейти к показу самолета в другом кадре. В другом случае тот же результат достигается панорамированием камеры до тех пор, пока какая-нибудь деталь механизма, на которую следует обратить внимание зрителя, не окажется в центре кадра. После этого следует монтажный переход на крупный план

«Выплавка стали на металлургическом заводе Вильсона»




12a
12в
AIR
13
14
15a
15в
16
17
18
19
20

2. Крупный план. Отверстие доменной печи. Съемка через верх ковша. Рабочий отходит. Из-за кадра появляется «стрекало», насаженное на длинную ручку. С его помощью завершается вскрытие летки. Расплавленный чугун устремляется в ковш. 23 фт
3. Средний план. У основания печи (как в кадре 1). Расплавленный чугун льется в ковш. В кадре появляется прибойник для закрытия летки. Прибойник лежит на перекладине ковша. На конец прибойника насажена глиняная пробка. 9 фт
4. Крупный план. Отверстие доменной печи (как в кадре 2). Ковш теперь почти до краев наполнен расплавленным чугуном. Прибойник вдвигается в отверстие и закрепляется в нем до тех пор, пока не закрывается путь для потока чугуна. 12 фт
5. Средний план. У основания печи (как в кадре 3). Прибойник извлекается из отверстия. В кадре появляется рабочий доменной печи. Он снимает шлак с поверхности расплавленного чугуна в ковше. Мимо камеры проходит второй рабочий. Он занимает место около ковша. 20 фт
6. Средний план. Рабочий печи. Он сбрасывает шлак на землю. Панорамирующая камера не выпускает шлак из поля своего зрения до момента, пока, засыпанный песком, он не «застывает» на земле. Камера панорамирует в обратном направлении до прежнего положения. 17 фт
7. Средний план. У основания печи (как в кадре 5). Рабочий заканчивает съем шлака и отбрасывает в сторону черпак. 4 фт
8. Общий план. Конвертор Бессемера, снятый из-за ковша. Конвертор находится в горизонтальном положении. Ковш поднимается краном, остающимся за кадром, и подается к загрузочному отверстию конвертора. Рабочий доменной печи и его напарник поднимаются на площадки по обе стороны от конвертора, и ковш поступает в их распоряжение. Рабочий доменной печи начинает поворачивать штурвал управления. 30 фт
9. Средний план. Снято сбоку. Конвертор Бессемера. Рабочий поворачивает штурвал управления, и содержимое ковша льется в конвертор. 36 фт
10. Общий план. Конвертор Бессемера (как в кадре 8). Завершается переливка содержимого ковша в конвертор. Ковш, оказавшийся теперь вверх дном, отводится в сторону. Рабочий печи и его напарник спускаются со своих площадок и откатывают их. 28 фт
11. Полуобщий план. Снято с верхней точки. Конвертор Бессемера. Он начинает менять горизонтальное положение. В то время как это происходит, из верхнего отверстия вырывается дым. Начинается сгорание примесей. Частицы расплавленного металла устремляются вверх. 44 фт
Наплыв на:
12. Чертеж. Общий план. Конвертор Бессемера. Примерно в том же положении, что и в предыдущем кадре. Изображение занимает несколько футов, и наплывом мы переходим на это же изображение в разрезе. На нем видно, как по каналу внутрь поступает воздух, как он проникает в расплавленный металл. Дым и пламя поднимаются столбом с поверхности металла. 18 фт
13. Рисунок. Крупный план воздухопровода. На нем выведена надпись «ВОЗДУХ». 10 фт
14. Рисунок. Общий план. Конвертор Бессемера (как в кадре 11). Тот же процесс поступления воздуха. 16 фт
Затемнение.
Из затемнения.
15. Сталеплавильный цех. Средний план. Лаборант смотрит вверх. Камера панорамирует на верхнюю часть конвертора. Из находящегося там отверстия вырывается длинный язык пламени. 16 фт

16. Средний план. Лаборант. Он снимает защитные очки и подает сигналы рабочим, находящимся в помещении, где стоит лебедка. Они пускают ее в ход. 10 фт
17. Полуобщий план. Снято с верхней точки. Конвертор Бессемера. Он меняет положение из вертикального в горизонтальное. 22 фт
18. Общий план. Конвертор Бессемера. Он остановился в горизонтальном положении. Видно загрузочное отверстие. Извержение прекратилось. 8 фт
19. Полуобщий план. Снято с верхней точки. Конвертор Бессемера. Подходят два рабочих с небольшим ковшом. Они устанавливают ковш под жерлом конвертора. Конвертор слегка наклоняется, и металл устремляется в ковш. Рабочие отводят шлак на поверхности металла в сторону, чтобы ничто не мешало текущей струе. Когда ковш наполняется до верха, конвертор выравнивается. Двое рабочих отходят в сторону, а третий накладывает на верх ковша защитную крышку. 31 фт
20. Средний план. Конвертор Бессемера (как в кадре 18). Третий рабочий накладывает на ковш крышку. Трое рабочих поднимают ковш и несут его в здание литейной. 18 фт

Затемнение.

Первый кадр определяет местоположение агрегата. Камера установлена таким образом, чтобы показать точное расположение летки печи, через которую предстоит выпуск металла, относительно ковша, в который этот металл будет принят. На заднем плане мы видим рабочего, который возится около летки печи. Затем мы переходим к следующему кадру, в котором летка печи показана фронтально. Оба кадра четко связаны между собой тем, что мы видим один и тот же агрегат и одного и того же рабочего. Крупный план летки печи (кадр 2) показывает также, что «стрекало» с длинной ручкой служит для вскрытия летки и дает возможность металлу устремиться в ковш.

Известно, что для заполнения ковша расплавленным металлом требуется продолжительное время. Очевидно также, что незачем показывать весь процесс выпуска металла в ковш. Для съемки кадра 3 камера устанавливается таким образом, что мы не можем видеть, в какой мере заполнен ковш. Поэтому когда мы переходим к кадру 4, то готовы предположить, что теперь ковш уже заполнен до краев. Таким образом, мы увидели на протяжении нескольких секунд процесс, который в действительности занимает много минут.

Положение прибойника служит соединительным звеном в изображении между кадрами 4 и 5. Теперь в кадре 5 мы видим, как рабочий что-то собирает с поверхности расплавленного металла в ковше.

Действия рабочего продолжены и в кадре 6. В этом кадре камера своим движением прослеживает процесс прохождения шлака.

Камера панорамирует обратно на рабочего, и действия его переносятся в кадр 7 для показа того, что операция уже завершена.

Кадр 3 является началом следующей операции — заливки металла из ковша в печь — конвертор. Съемочная камера устанавливается несколько сбоку для того, чтобы точно показать взаимосвязь ковша и конвертора. Кран, на котором ковш подается к конвертору, не представляет для нас никакого интереса и потому оставляется за кадром.

В кадре 9 продолжается то движение, которое начато в предыдущем плане. И здесь камера располагается таким образом, чтобы мы отчетливо видели происходящее. Действие продолжается также и в кадре 10, чтобы показать, как происходит удаление ковша.

Теперь в центре кадра находится конвертор (окончание кадра 10). Он приковывает к себе наше внимание. Монтажный переход к кадру 11 дает возможность лучше рассмотреть поворотное движение.

На этом этапе необходимо показать, что происходит внутри конвертора. Показать это следует на рисунке. Наплывом мы переходим с печи на рисунок, причем у зрителя не остается никакого сомнения в том, что рисунок и натура изображают один и тот же предмет. С рисунка внешнего вида печи мы переходим на рисунок разреза той же печи. Поскольку важно установить тот факт, что через конвертор пропускается воздух, дается крупный план (кадр 13) всасывающей трубы.

Эпизод рисунка достаточно велик потому, что процесс превращения чугуна в сталь занимает довольно продолжительное время. Точно также и затемнение, следующее за кадром 14, ясно указывает на то, что между кадрами 14 и 15 прошло некоторое время.

Перемещение съемочной камеры в кадре 15 показывает, что лаборант наблюдает за верхом конвертора.

В кадре 16 по поведению лаборанта мы судим о том, что процесс завершен. Рабочие начинают вращать лебедку.

Результат их действий показан в следующем плане (кадр 17). В кадре 18 на общем плане конвертора видно, что дутье наконец прекратилось.

Разливка металла теперь показывается с новой точки зрения съемочной камеры, для того чтобы эта операция была наиболее наглядной (кадр 19). Движение, которым на небольшой ковш устанавливается крышка, продолжается в кадре 20, и это приводит нас к плавному переходу к последнему кадру.

Такое несколько скучное, но детальное описание монтажа всего эпизода было приведено для того, чтобы показать, как каждый монтажный переход мотивируется определенным действием или перемещением съемочной камеры. Полная ясность в показе каждого шага является первейшей необходимостью инструктивного фильма. Режиссер решил не усложнять фильм и свел до минимума передвижения съемочной камеры. Это удалось ему, но с большим трудом; так, например, первые семь кадров смонтированы из планов, снятых все же с трех точек.

Отрывок из фильма «Выплавка стали на металлургическом заводе Вильсона» передает процесс создания инструктивного фильма в его самой примитивной форме. Он предназначался для обычной аудитории, и в очень детальном показе процесса не было необходимости. Кроме того, тема данного фильма весьма проста и ее можно было показать, отражая операции в той последовательности, в какой они происходят в действительности.

Не все темы решаются так просто, как эта. Иногда приходится показывать многие детали многократно, с различных точек зрения. Только после подобного всестороннего показа зритель понимает существо происходящего процесса. В таких случаях совершенно необходим дикторский текст. Он разъяснит зрителю те причины, по которым один и тот же материал, одна и та же фаза операции показываются не один, а несколько раз.

Дикторский текст весьма важен в любом случае. Указание диктора может привлечь внимание зрителя к тому, что наиболее существенно, и ориентирует цепь его мыслей в нужном направлении. Но дикторский текст никогда не следует использовать для объяснения того, что лучше объяснить с помощью изображения. Дикторским текстом не следует и прикрывать ошибки, допущенные в процессе съемок. Каждый инструктор может подтвердить, что практическая демонстрация значительно более убедительна, чем сложное объяснение на словах. При производстве инструктивных фильмов главная задача всегда состоит в том, чтобы дать простую, ясную последовательность кадров, подобную той, которую мы описали выше.

* *
*

Арсенал средств, применяемых при производстве учебных фильмов, значительно более разнообразен. Характер тем и аудитория, для которой предназначаются такие фильмы, настолько различны, что единый подход здесь невозможен. Существует, однако, одно основное различие в задачах, поставленных перед монтажом в учебных и инструктивных фильмах. Речь идет о форме кинноповествования.

Форма киноповествования в учебных фильмах вытекает не из последовательности действий, а из последовательности и развития определенной мысли. Так, например, может возникнуть необходимость подкрепить какой-то общий принцип рядом физически не связанных между собой примеров. При подобном построении киноповествования изобразительная связь между отдельными кадрами будет незначительной. Поэтому не удастся применить обычные приемы монтажа, основанного на последовательном развитии действия.

Монтажер может в лучшем случае сделать такой монтаж изображения, который вызовет наименьшее число возражений, и подложить под него дикторский текст, который сделает незаметным отсутствие монтажных переходов. Но трудности монтажа не столь велики, как это кажется, потому что если мысли следуют одна за другой в логическом развитии, то пояснения, связанные с их развитием, отвлекут внимание зрителя от любого небольшого несовершенства в механической связи отдельных фрагментов изображения.

Если сценарий был хорошо разработан до начала съемок, а режиссер умело снял материал, задача монтажера сравнительно проста. Она сводится

к созданию в фильме правильного ритма. В отдельных случаях монтажер может предложить несложные поправки к ранее намеченному построению фильма. Это может произойти тогда, когда рядом стоящие кадры резко отличаются друг от друга по свету, когда действие в одном кадре отвлекает внимание зрителя от того центрального события, которое должен фиксировать его глаз в следующем. Значительно чаще мы можем столкнуться с тем, что то или иное сопоставление двух кадров вызывает у зрителя непредвиденную зрительную ассоциацию, которая в конечном счете ведет его к неправильному выводу.

Подобный результат получился однажды при демонстрации фильма «Гидравлика» в школьной аудитории. После просмотра были заданы различные вопросы. Одним из первых был такой вопрос: «Какая сила не дает летящему самолету упасть на землю?» Для обоснования мысли, положенной в основу кинопроизведения, в фильм был включен план самолета, находящегося в воздухе. Но этот кадр отвлек внимание многих зрителей от принципов гидравлики в сторону того, что не являлось существенным для данного фильма. Совершенно понятно, что в подобных случаях монтажное построение должно быть изменено.

Справедливо утверждение, согласно которому, иллюстрируя основную мысль, заложенную в фильме, можно с ее помощью установить связь между обычно несвязуемыми явлениями. Однако монтаж в таких случаях следует сделать очень тщательно. Иначе может получиться, что одно из явлений вырастет до таких размеров, что отвлечет внимание зрителя от основной мысли.

Так как понятия, разъясняемые в учебном фильме, часто очень сложны, а природа его такова, что в нем не стремятся обеспечить изобразительно-связное киноповествование, практически всегда необходимо сопровождать изображение дикторским текстом.

Дикторский текст пишется одновременно со сценарием, а позже подгоняется по смонтированному изображению. Подгонка дикторского текста под изображение с тем, чтобы слова диктора дошли до сознания зрителя точно в нужный момент, входит в обязанности монтажера. Как мы увидим в приведенном ниже примере, правильное сочетание дикторского текста и изображения является важнейшим фактором, определяющим четкий и совершенно ясный результат.

Однако давать сложный дикторский текст не рекомендуется. Паузы не только позволяют зрителю осознать то, что он видит на экране, но и дают ему возможность усвоить новые знания. Задача дикторского текста — направить ход мыслей зрителей в нужном направлении. Дикторский текст не должен рассказывать зрителю о том, что тот отлично может и сам увидеть на экране.

В приводимом отрывке дикторский текст строится таким образом, чтобы заставлять зрителя делать определенные выводы из видимого им изображе-

ния. Хотя текст и не описывает изображения, он объясняет значение каждого кадра и разъясняет сущность тех явлений, которым посвящен фильм.

«ГИДРАВЛИКА»

Режиссер Ральф Элтон. Монтажер Р. К. Нейлсон-Бакстер.
Производство «Петролеум фильм Борд», 1941.

Предлагаемый отрывок является частью вводного эпизода, объясняющего основные свойства жидкостей, на использовании которых и строится гидравлика. Речь идет о том, что:

1) жидкости изменяют свою форму;

2) жидкости почти совершенно неэластичны.

Остальные части фильма посвящены практическому применению этих принципов гидравлики.

1.	Снято с верхней точки. Общий план. Море. Волны разбиваются о скалы.	Диктор. Жидкости легко изменяют свою форму.	14 фт
2.	Снято на уровне моря. Большая волна накатывается на камеру и полностью заполняет экран.	— Они принимают форму окружающих их твердых тел.	7 фт
3.	Крупный план. Бассейн, который заполняется водой. В кадре появляется рука и закручивает краны.	Вода, заполняющая бассейн, принимает форму бассейна	8 фт
4.	Крупный план. Поверхность воды в бассейне. В кадре появляются две руки. Их обладатель, остающийся за кадром, моет руки.	и плотно со всех сторон охватывает погруженную в нее руку.	10 фт
5.	Крупный план. Кувшин, наполненный пивом, и стоящий рядом стакан. В кадре появляется рука и поднимает кувшин. Камера панорамирует одновременно с поднимающейся рукой. Кувшин наклоняется, и камера фиксирует струю пива, направляемую в стакан до тех пор, пока стакан не заполняется до краев.	— Пиво в кувшине имеет форму кувшина или стакана, который оно наполняет.	21 фт
6.	Мягкий шланг. Камера движется вдоль шланга, обнаруживая мужчину, моющего колеса грузовой автомашины.	Ввиду того что жидкость можно заставить принять форму шланга, ее можно и переместить из одного места в другое.	9 фт
7.	Крупный план. Рука мужчины, моющего колесо.		4 фт
8.	Общий план. Три мальчика на берегу реки, под мостом. Сначала один ныряет, потом второй.	Таким образом, твердые тела являются —	8 фт
9.	Средний план. Мальчик плавает.	повелителями жидких.	1,5 фт
10.	Средний план. Два мальчика плавают. Они выходят на берег и кого-то зовут.		5 фт
11.	Снято с верхней точки. Общий план. Мужчина, прыгающий в реку с вышки. Он падает плашмя.	Всплеск воды. — Но жидкости	1,5 фт

12.	Средний план. Мальчик на мосту. Он очень заинтересован.	не эластичны.	2 фт
13.	Крупный план. Мужчина потирает после прыжка живот. Наплыв на:		5 фт
14.	Общий план. Бутылка, вмещающая кварту жидкости, наполняется водой.	Наполните бутылку водой до самого горлышка	12 фт
15.	Крупный план. Верх наполненной бутылки с пробкой. В кадре появляется рука, которая безуспешно пытается погрузить пробку в бутылку.	— пробку невозможно погрузить в бутылку.	13 фт
16.	Средний план. Мужчина поворачивает рычаг, соединенный с поршнем, загоняющим пробку в бутылку.	Если мы попытаемся сжать жидкость, содержащуюся внутри бутылки,	4 фт
17.	Крупный план. Рычаг повертывается.	— жидкость не поддастся.	5 фт
18.	Крупный план. Поршень. Камера панорамирует вдоль трубы на пробку в горлышке бутылки.		4, 5 фт
19.	Как в кадре 17. Рычаг медленно повертывается.	— Что же поддастся?	3 фт
20.	Как в кадре 18. Бутылка разрывается.	— Бутылка. Звук разбивающегося стекла.	

Нет смысла анализировать этот эпизод кадр за кадром, потому что он очень прост и прямолинеен. Ограничимся лишь несколькими замечаниями.

Эпизод начинается в замедленном темпе — метраж кадров 1 и 2 сравнительно велик. Таким образом, зрителей подготавливают к восприятию темы. Волны (кадры 1 и 2) показаны отчасти для того, чтобы дать представление о мощи, которой обладают жидкости в движении (эта тема будет позже затронута в фильме), и, кроме того, чтобы проиллюстрировать первую мысль авторов — вода не имеет собственной формы.

Появление в дикторском тексте новой мысли всегда приурочивается к моменту, когда та же мысль находит свое выражение в изображении. Слова «твердых тел» наложены точно на начало кадра 3. Точно также слова «Но жидкости не эластичны» совпадают в изображении с прыжком человека с вышки плашмя (кадры 11—13).

Кадры 3 и 4 вводят два элемента новой мысли: в кадре 3 показывается, что жидкости принимают форму окружающих их твердых тел, а в кадре 4 — что жидкости отступают перед твердыми телами. Оба утверждения имеют между собой логическую связь, потому что та же связь существует и в изображении — местом действия обоих планов является бассейн, наполненный водой.

Перемещение съемочной камеры в кадре 5 подчеркивает утверждение о том, что вода изменяет свою форму в соответствии с формой сосуда, в котором она содержится. Если бы операция была показана статично, если бы мы видели в одном и том же кадре и кувшин, и стакан, утверждение об изменении формы приобрело бы для зрителя значительно менее определенное значение. То же относится и к кадру 6.

Затемнение после кадра 13 вводится для того, чтобы подчеркнуть переход к новому материалу. От примера, заимствованного из повседневной жизни (прыжка человека), и соответствующего заключения, добытого эмпирическим путем, мы приходим к его проверке на лабораторном опыте. Затемнение дает время для того, чтобы зритель при желании посмеялся над тем, что показано в кадре 13.

Если бы дикторский текст в кадрах 14 и 15 отсутствовал, зрители могли бы и не сделать из изображения тех выводов, которые необходимы.

Не исключено, что отрывок, состоящий из кадров 16—20, иным покажется излишним, так как весь эксперимент может быть показан в одном кадре. Однако наличие отрывка именно в той монтажной форме, в которой он включен в фильм, делает его более достоверным и убедительным. Кадры 17 и 18 показывают, как давление передается от руки человека, поворачивающего рычаг, к бутылке. Кадр 19 включен лишь для усиления зрительного восприятия — в нем создана небольшая напряженность действия. Налицо две враждебные силы, противостоящие друг другу, и одна из этих сил должна отступить. Такой прием усиливает воздействие наступающего взрыва.

Отметим паузы, существующие в дикторском тексте (на кадрах 8, 10, 13—14), введенные для того, чтобы зритель мог лучше усвоить то, что он до этого услышал.

Все эти отдельные приемы в технике монтажа привлекаются для того, чтобы внести предельную ясность в данный эпизод. Те же цели преследует и общая структура эпизода. Первая мысль — «жидкости изменяют свою форму» — внедряется в сознание зрителя на ряде простейших примеров, заимствованных из повседневной жизни (кадры 1—10). Кадры 8—10 служат, пожалуй, не очень убедительными примерами того, что «твердые тела являются повелителями жидких». Однако они хорошо подводят к прыжку в воду, а прыжок служит отправной точкой для второй мысли. Утверждение об отсутствии у воды эластичности может быть новым для зрителя. Поэтому его следует сделать убедительным. В этом-то и смысл включения кадров 8—11. Они делают последующие кадры 12—13 вдвойне доходчивыми. Для того чтобы это понятие было глубже внедрено в сознание зрителя, ему даются еще два примера (кадры 14—15 и 16—20).

Нам могут возразить, что мы остановились слишком подробно на разборе этого эпизода, что указанные детали слишком незначительны и не представляют собой существенного значения. Но именно в такой тщательности, точности подачи материала и кроется основная сила учебного фильма. Чрезвычайно важно то, чтобы каждое понятие было совершенно ясным для зрителя. Если изобразительный материал подтверждает лишь часть всей проблемы, зритель, возможно, и поймет содержание всего фильма, но систематичность, с которой рассматривается проблема, и полная убедительность содержания окажутся потерянными.

Необходимо сказать также несколько сло
учебного фильма должен быть достаточно че
оказался понятным и легко усваивался. Дли
пустимы, так как они сделают его скучным
фильме весьма реальна. По мере развития
усложняется, а поэтому монтажный ритм до
ходят явления, противоположные тем, с кото
ном художественном фильме. Темп в заключи
имеет тенденцию к замедлению, и избежать
какие-либо более подробные обобщения нево
ной степени помогает отыскать правильный
содействует и тщательное наблюдение за зри
пущенных учебных фильмов.

Необходимо сказать также несколько слов о монтажном ритме. Монтаж учебного фильма должен быть достаточно четким для того, чтобы материал оказался понятным и легко усваивался. Длинноты в учебном фильме недопустимы, так как они сделают его скучным. Опасность скуки в учебном фильме весьма реальна. По мере развития сюжета он все более и более усложняется, а поэтому монтажный ритм должен ускоряться. Здесь происходят явления, противоположные тем, с которыми мы сталкиваемся в обычном художественном фильме. Темп в заключительной части учебного фильма имеет тенденцию к замедлению, и избежать этого обычно нельзя. Сделать какие-либо более подробные обобщения невозможно. Практика в значительной степени помогает отыскать правильный монтажный ритм. Этому же содействует и тщательное наблюдение за зрителями на просмотрах уже выпущенных учебных фильмов.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

КИНОХРОНИКА

Люди, создающие кинохронику, являются киножурналистами, кинорепортерами. Дважды в неделю регулярно они выпускают на экраны киноотчет о текущих событиях, сделанный средствами кино. Материал, входящий в киножурнал, должен отражать события дня, касаться широкого круга тем и быть интересным. Более того, киножурнал должен развлекать зрителей.

Новости дня, подаваемые в утренних газетах под большими «шапками», не обязательно представляют собой хороший материал для кинохроники. Отречение какого-нибудь короля, речь политического деятеля или убийство зрительно неинтересны для экрана. В газетах об этом интересно прочитать потому, что такие события представляют собой «новости», потому, что читатель слышит об этом в первый раз. Кинохроника не обладает этим преимуществом.

События, которые показывает кинохроника, к тому моменту, когда киножурнал выйдет на экраны, перестанут быть свежими новостями. Поэтому сюжеты кинохроники должны быть интересными по иным причинам, а не потому, что зритель о них ничего не знает. Материал кинохроники должен быть зрительно интересным. Он должен преподноситься таким образом, чтобы захватывать зрителя даже и в том случае, когда речь идет об известии, успевшем уже утратить новизну.

Хорошая кинохроника получается в том случае, когда она расширяет познания зрителя о том или ином событии, уже известном ему из газет, когда кинохроника содержит такие детали данного события, которые оставались до нее неизвестными. Одного факта еще недостаточно. Так, например, показывая международную конференцию, в которой принимают участие государственные деятели, следует помнить, что зрителей могут интересовать улыбки, появляющиеся на лицах дипломатов в то время, когда они обменива-

ются рукопожатиями. Слова, сказанные дипломатами, будут, вероятно, меньше интересовать зрителей. Во всяком случае, те, кого эти слова интересуют, уже прочли об этом в газетах.

Кинохроника, показывающая скачки на ипподроме в Эскот, должна уделить модным туалетам по крайней мере такой же метраж, как и самим скачкам. Те из зрителей кинохроники, которых интересуют сами скачки, к моменту их демонстрации на экране уже успеют узнать имена победителей, но могут еще не видеть женщин, одетых в самые модные костюмы. Мастерство продюсера кинохроники заключается в умении отобрать наиболее значительные детали события, показывающие отношение к нему человека.

Первоначальная задача продюсера кинохроники сводится к тому, чтобы из всех событий, происшедших за неделю, отобрать такие, которые представляют собой самый большой интерес и наиболее пригодны для показа средствами кино. В каждом номере киножурнала содержатся от одного до десяти сюжетов, и отдельные сюжеты должны сочетаться в номере таким образом, чтобы вместе представить интерес для самого широкого круга зрителей.

Отобрав темы для журнала, продюсер должен собрать свою группу — кинооператоров, монтажера, сценариста и работников звукозаписи — для того, чтобы совместно обсудить вопрос о том, как «подавать» избранные сюжеты. В производственных группах кинохроники принято несколько иное наименование должностей.

Руководитель группы в кинохронике именуется редактором, в то время как в художественной кинематографии он известен под именем продюсера. Для сохранения единой терминологии во всей книге мы будем именовать редактора кинохроники продюсером. Различие в наименовании должностей существует лишь в отдельных случаях. Остальные именуются так, как это принято во всех других отраслях кинопроизводства.

Содержание киножурнала должно быть запланировано заранее и так точно, как это только возможно для того, чтобы сэкономить время и пленку, а также для того, чтобы вся группа работала производительно, обеспечивая выполнение стоящего перед ней задания. Если у оператора не будет предварительно разработанного плана съемки, он может снять не то, что нужно, или не так, как нужно. Тогда монтажеру придется идти на компромисс и монтировать сюжет из того материала, который ему дадут. Самый важный фактор в работе кинохроники — выигрыш времени — будет упущен, и исчезнет возможность получения наилучшего по изображению материала. Вы не можете посылать кинооператора с заданием переснять на ипподроме розыгрыш «Большого национального приза».

Как правило, продюсер попытается заручиться сотрудничеством группы опытных кинооператоров, которые могут мысленно составить себе весь план сюжета непосредственно во время съемки. Материал, непригодный к использованию в каждом данном случае, часто окажется непригодным для использования где бы то ни было.

С того момента, когда негатив доставляется в монтажную, основным фактором становится быстрота. Многое в практике работников кинохроники, заинтересованных в экономии времени, покажется недопустимым для творческого работника, занятого в других отраслях кинопромышленности. Отснятые кадры просматриваются в негативе. Монтаж сюжетов происходит также в негативе. Делается это отчасти для того, чтобы выиграть время, а отчасти и для экономии средств, расходуемых на печать рабочего позитива тех планов, которые не войдут в смонтированный материал.

Отснятые кадры просматривают продюсер и монтажер. Они решают вопрос о том, какой метраж отводится на данный сюжет. Когда решение принято, негатив поступает в монтажную для монтажа.

Основная задача монтажера сводится к тому, чтобы обеспечить последовательный монтаж сюжета, он строит сюжет таким образом, чтобы сделать ударение на основном, на самом важном. Дело монтажера — решить вопрос о том, какой метраж отводится на показ модных туалетов на скачках в Эскот, сколько кадров можно дать под шуточный текст о любителях тотализатора и сколько метров останется на показ самих скачек.

Часто в распоряжении монтажера нет времени на то, чтобы добиться плавности в монтажных переходах. В этом случае для придания чисто внешнего впечатления плавности монтажного перехода он использует затемнение. Монтажер знает, что зрители будут воспринимать изображение в киножурнале в сочетании с очень «лобовой» фонограммой. Во многих случаях дикторский текст настолько подчинит себе изображение, что все погрешности монтажа останутся практически незаметными.

Наконец, монтажер должен придать эпизоду и целостность. Его, естественно, связывает хронологическая последовательность событий, от которых он не может отходить далеко в сторону. Он должен позаботиться и о том, чтобы каждая сюжетная ситуация излагалась максимально лаконично, и также о том, чтобы основное событие сюжета было изложено с достаточным драматизмом.

На протяжении семи-восьми минут демонстрации киножурнала зрители увидят полдюжины отдельных и ничем не связанных между собой эпизодов. Переходы от одного к другому должны быть очень быстрыми. Конечно, значительную помощь окажет в этом «шапка». Однако монтажер будет обычно строить начало сюжета так, чтобы действие начиналось не сразу. Это даст возможность диктору подготовить зрителя к тому, что последует в дальнейшем. Имея такое начало, монтажер разовьет эпизод и подведет его сюжетную линию к кульминации. В том, что мы видим, как какая-то лошадь пересекает линию финиша, обогнав несколько других лошадей, еще нет ничего особенно интересного. Другое дело, когда до этого мы были свидетелями борьбы за первенство. Очень многие киножурналы, которые мы смотрим, скучны именно потому, что в них отсутствует умение заинтересовать зрителя происходящими событиями.

Когда изображение смонтировано, наступает очередь звукомонтажера. Он должен подобрать музыку и звуковые эффекты. Если при съемке сюжета требуется специальная синхронная запись, на место обычно отправляют звуковую камеру. Поскольку плавная последовательность звукозаписи значительно важнее реализма звука, ограничиваются отправкой на место события только одной звуковой камеры. Там, где нельзя ждать, что вновь записанный звук представит собой интерес, будет снято немое изображение, а в студии звукомонтажер, в распоряжении которого имеется фонотека, подберет необходимые звуковые эффекты. Обычно нет необходимости соблюдать особую тщательность в реализме сопровождающих звуковых эффектов, потому что при записи дикторского текста звуковые эффекты все равно приходится перезаписывать и уводить в фон. В противном случае звуковые эффекты заглушат голос диктора.

Музыка в кинохронике играет относительно вспомогательную роль. Имея в своем распоряжении мало времени, звукомонтажер может лишь выбрать для музыкального сопровождения отрывок, который подходил бы по своему характеру к изображаемым событиям. Для этого звукомонтажер пользуется фонотекой с большим количеством музыкальных записей. В специальном каталоге они фигурируют примерно под такими названиями: «медленная, похоронная», «дикая, африканская» или «легкие спортивные марши».

Выбрав наиболее подходящий отрывок, звукомонтажер подгонит его к изображению. Может случиться, что ему необходим особенно бравурный конец. В этом случае он наложит музыку таким образом, чтобы финал музыкального отрывка совпал с кульминационным развитием в изображении. Переход от одного музыкального отрывка к другому лучше всего приурочить к тому моменту, когда диктор читает текст. Музыка в это время выводится в фон.

Случается и так, что в музыкальном сопровождении одного эпизода приходится использовать до полдюжины различных фонограмм. Происходит это тогда, когда средствами музыки необходимо подчеркнуть изменения характера происходящих событий. Роль музыки в кинохронике такова, что подобный черновой и приблизительный отбор отрывков вполне достаточен. Музыка нужна для того, чтобы установить и подчеркнуть основной характер происходящих событий, чтобы заполнить фонограмму в промежутках между отдельными фразами диктора.

Поскольку резкие колебания в уровне громкости фонограммы большей частью неприятно режут слух зрителя, чрезвычайно важно, чтобы при перезаписи звукомонтажер в любое время мог вывести музыку и перейти на дикторский текст, а с дикторского текста снова перейти на музыку. Поэтому звукомонтажер должен подготовить музыкальное сопровождение на весь метраж изображения.

Дикторский текст пишется одновременно с подготовкой фонограмм. Он информирует зрителя о том, что происходит на экране, комментируя под тем углом зрения, который желателен продюсеру. Это необходимо потому, что

материал кинохроники часто не имеет последовательности. И действительно, кинохроника зависит от дикторского текста в большей степени, чем все другие жанры кинопроизведений.

Более чем какой-либо другой фактор, на реакцию зрительного зала окажет влияние интонация, настроение, которое передает диктор. Поэтому разнообразие интонаций диктора в подаче текста должно быть очень значительным.

Пока диктор говорит, у зрителя создается впечатление, что на экране происходит немало событий и что развиваются эти события в очень быстром темпе. От диктора зависит держать зрителей в состоянии неослабевающего напряжения.

Наконец дикторский текст написан. Диктор читает его в закрытой кабине. Из нее виден экран, на котором демонстрируется изображение. Фонограмма дикторского текста записывается одновременно с перезаписью музыки и звуковых эффектов. Запись отдельной фонограммы дикторского текста не практикуется; поэтому принцип записи дикторского текста, музыки и звуковых эффектов для кинохроники весьма несложен. Когда читает диктор, музыка и звуковые эффекты выводятся в фон; когда диктор молчит — громкость звучания музыки и шумов увеличивается.

Посмотрим, как же выглядит готовая продукция.

СЮЖЕТ ИЗ КИНОЖУРНАЛА «ПАТЭ»

Монтажер Н. Ройср. Киножурнал «Патэ», 1950.

	Заглавные надписи киножурнала «Патэ».	Начинается музыка.
	Переход на:	
1.	На фоне толпы у трибун наложена надпись: «Донкастер. Тысячи смотрят розыгрыш приза «Сент Леджер» Надпись уходит в затемнение.	Музыка переходит в подъемный бравурный марш. Музыка выводится и переходит в легкую спортивную мелодию. 9 фт 10 кдр
2.	Общий план с верхней точки на густую толпу, обращенную лицом к камере.	Диктор. В Эскот в ясный день происходит розыгрыш последнего приза сезона — «Сент Леджер» — 6 фт 15 кдр
3.	Общий план. Толпы зрителей у трибун.	— старейшего и крупнейшего в Англии. Тысячи изнемогающих от зноя людей — 4 фт 9 кдр
4.	Средний план. Молодая женщина заглядывает в программу, затем переговаривается с соседями.	— заполнили ипподром «Донкастер». Зрители только и говорят — 4 фт 12 кдр
5.	Средний план. Жокей Джонни Лонгден говорит со своей женой.	— о том, как проявит себя американец Джонни Лонгден — 5 фт 4 кдр
6.	Крупный план. Джонни Лонгден.	— во время первых для него крупных скачек в Англии. 3 фт 8 кдр
7.	Общий план зрителей с верхней точки. На заднем плане гаревая дорожка.	Музыка становится громче. 5 фт 12 кдр

8.	Крупный план. У тотализатора.	Музыка продолжается. 3 фт 3 кдр
9.	Средний план. Игроки знакомятся с программой скачек.	Музыка становится тише. 2 фт 8 кдр
10.	Общий план. Устанавливается щит с именами участников скачек.	Диктор. Впервые за много лет выигравший «Дерби» — 4 фт 1 кдр
11.	Общий план. С верхней точки поля.	— не гарантирован в выигрыше скачки на приз «Сент Леджер». Он даже не первый претендент. Но Ага Хан — 5 фт 6 кдр
12.	Полукрупный план. Ага Хан.	— знает, что с ним делать. Жокей-чемпион Гордон Ричардс, многократный победитель приза «Сент Леджер» — 6 фт 5 кдр
13.	Общий план. Гордон Ричардс, снятый в то время, когда он идет на камеру (с переходом в крупный план) и затем проходит мимо камеры вправо.	— на него играет большинство зрителей. Но выиграть приз может любой из шестнадцати записавшихся участников, так как Ройал Форест — 10 фт
14.	Общий план с верхней точки на выгон, где проводят лошадей.	— не участвует в скачках. Гордон скачет на Кракатау — 3 фт 6 кдр
15.	Полуобщий план. Справа налево проводят лошадь № 15.	— его американский конкурент — 2 фт 13 кдр
16.	Средний план. Джонни Лонгдена подсаживают в седло.	— Джонни Лонгден — на Мон Шателен. 3 фт 11 кдр
17.	Общий план. Джонни Лонгден наезжает на камеру. Камера опускается ниже и фиксирует в центре кадра ногу наездника.	Обратите внимание на типично американский стиль его посадки: короткое стремя. Музыка слышится громче. 5 фт 14 кдр
18.	Крупный план. Нога Джонни Лонгдена. Его стопа в стремени.	Музыка продолжается. 4 фт 5 кдр
19.	Общий план. Толпа зрителей. Снято через главные трибуны.	Музыка продолжается. 3 фт 4 кдр
20.	Общий план. Лошади, участвующие в скачках, готовятся к старту.	Музыка продолжается. 3 фт 6 кдр
21.	Крупный план. Зрители смотрят в бинокли.	Музыка продолжается. 4 фт 12 кдр
22.	Общий план. Лошади выходят на линию старта. Они начинают скачки, и камера панорамирует влево, по мере того как лошади уходят по дистанции налево.	Музыка затихает и переходит в быструю мелодию в ритме галопа. Крики из толпы. Пошли! Диктор. Началось! Скачки на дистанцию миля три четверти на самый крупный приз сезона. Впереди при выходе на дистанцию Ройал Эмпайр, Мюзидора и Лон Игл. 22 фт 2 кдр
23.	Крупный план. Принцесса наблюдает за скачками в бинокль.	— Принцесса внимательно следит за ходом скачек. 3 фт 1 кдр
24.	Общий план. Группа лошадей скачет справа налево. Камера следует за скачущими лошадьми, держа в кадре тех, кто возглавляет скачки.	— Когда участники проходят контрольный пост «три четверти мили», Ройал Эмпайр все еще впереди. Лон Игл не отстает. Хорошо идут Майлдмэй II и Мюзидора. 18 фт 7 кдр
25.	Полукрупный план. Зритель.	Музыка слышится громче. 2 фт 3 кдр

26.	Общий план. Лошади скачут на камеру. Барьер, отгораживающий зрителей, расположен справа. Лошади огибают поворот, и в то время, когда они приближаются к камере, камера панорамирует вместе с ними вправо. Лошади скачут через экран слева направо.	Музыка продолжается. Диктор *(теперь он еще более взволнован)*. На повороте впереди все еще Ройал Эмпайр. Но это непрочно. Лон Игл № 15 все больше настигает ведущего, и его жокей — Билл Кэрр — медленно сокращает просвет. Теперь впереди Лон Игл. Но, когда до финиша остается только восьмая мили,— новая перемена! 19 фт 10 кдр
27.	Средний план. Ага Хан.	— Райджвуд вырывается вперед, и жокей — 3 фт
28.	Общий план. С верхней точки. Лошади, скачущие слева направо. Камера панорамирует вправо, чтобы показать победителя, проходящего линию финиша.	— Майкл Бири — оканчивает скачки, опередив ближайшего соперника на три корпуса. Даст Дэвил, принадлежащий Ага Хану, на втором месте. 13 фт 12 кдр
29.	Полукрупный план. Ага Хан.	Музыка, продолжая оставаться фоном, снова переходит на легкую спортивную мелодию. Диктор. Успех Райджвуда является триумфом для ветерана — 4 фт 5 кдр
30.	Общий план с верхней точки. Лошадь Майкла Бири ведут на место победителя. Камера медленно панорамирует с ним влево до тех пор, пока жокей не спрыгивает с коня.	— жокеев, Майкла Бири. Он скрывает свой настоящий возраст, но люди знающие утверждают, что он — 8 фт 3 кдр
31.	Крупный план. Голова выигравшей лошади.	— на полвека старше своего коня. Только один букмекер недоволен — 7 фт 3 кдр
32.	Общий план с верхней точки на расплачивающихся игроков.	— при ставках сто против семи букмекеры снова остались в дураках. 6 фт 2 кдр
33.	Общий план. Толпа зрителей.	Музыка затихает. 5 фт 9 кдр
34.	Заглавная надпись следующего сюжета журнала.	

Первые четыре плана эпизода вводят в происходящее событие и дают время диктору для подготовки зрителей к тому, что их ожидает. Музыка, громкая и бравурная на заглавных надписях киножурнала, данная для привлечения внимания присутствующих,— теперь отодвинута в фон для диктора. Характер музыки также изменился — это легкая развлекательная мелодия, настраивающая зрителя на ощущение приятного дня на скачках.

Кадры 5 и 6 дают первые детали — планы Джонни Лонгдена. Участие американского чемпиона-жокея представляет интерес для поклонников скачек. Эти же кадры дают возможность установить тот факт, что скачки еще не начались, поскольку мы видим жокея в обычном костюме.

Место действия теперь известно: установлено, что мы находимся на ипподроме, что соревнования еще не начинались; нас познакомили с участником скачек, которого позже мы увидим в действии.

В кадре 7 нам впервые показывают ипподром. Теперь мы узнаем, что скачки скоро начнутся.

Заполнение щита с именами участников (кадр 10) приближает нас еще на один шаг к началу, и инстинктивно мы обращаем взгляд на поле (кадр 11).

Ага Хан — красочная личность, каждый поступок которого представляет собой репортерский интерес; Гордон Ричардс и Джонни Лонгден даются теперь короткими мазками (кадры 12—18). Однако сюжет получает свое развитие в планах выгона, куда теперь переносится действие (жокеи готовятся к выезду на старт).

Внимание зрителя фиксируется на интересной особенности стиля Джонни Лонгдена (кадр 18). Теперь мы понимаем, почему было необходимо привлечь внимание зрителя к присутствию этого жокея раньше. Если бы присутствующие его еще не видели на экране, пришлось бы сделать длительное отступление, а для этого нет времени, так как скачки вот-вот начнутся.

Кадр 20 продвигает нас еще на шаг вперед — лошади уже находятся на поле. Перебивка толпы зрителей (кадр 19) необходима для того, чтобы оправдать разрыв во времени, происшедший между выводом лошадей из загона и появлением их на стартовой линии.

Точно так же мы делаем перебивку планом толпы (кадр 21) для плавного перехода к плану стартующих лошадей (кадр 22). Эти два плана толпы (кадры 19 и 21) передают атмосферу ожидания, царящую перед началом скачек, и усиливают элемент возбуждения, внезапно прорвавшегося при начале соревнования.

По той же причине не наложен и дикторский текст на последние несколько планов. Когда снова слышится голос с внезапным «Началось!», ощущение тщательно подготовленного напряжения и неожиданное начало события достигают такой силы, какой нельзя было бы достигнуть при сохранении дикторского текста на всем куске.

Сами скачки показаны только в четырех кадрах (22, 24, 26, 28). Все они значительно длиннее, чем предшествующие планы. Скачки идут, и действия в этих планах вполне достаточно. Для создания яркого потока зрительных образов теперь нет никакой необходимости сократить их. Эти кадры являются *основой* всёго эпизода, и потому показать их следует со всеми подробностями. Дикторский текст помогает создать заинтересованность: диктор читает его быстро и возбужденно. Сменился и ритм музыкального сопровождения, он перешел теперь в галоп. Когда же музыка заглушает дикторский текст (это происходит в кадре 25), она усиливает действие, подчеркивая ритм бега лошадей.

Переходы между четырьмя кадрами с действием осуществляются перебивками толпы и отдельных зрителей (кадры 23, 25, 27) для того, чтобы подчеркнуть временные промежутки между кадрами, фиксирующими различные этапы состязания. Так, например, в кадре 24 действие внутри кадра перемещается справа налево, в то время как в кадре 26 оно перемещается в обрат-

ном направлении. Соединение этих двух кадров без перебивки оставляло бы очень неприятное впечатление. Чтобы сгладить его, сюда и поставлен полукрупный план зрителя (кадр 25).

Музыка, сопровождающая кадр 29, идет фоном для дикторского текста; она снова переходит на более мирную тему. Скачки закончились. Мы видим выигравшего скачки жокея и лошадь, и после шутки насчет тотализатора эпизод завершается показом расходящихся зрителей.

Пример этот является, вероятно, одним из наиболее характерных образцов хроникального сюжета. И тем не менее мы сталкиваемся в нем с проблемами, типичными для любого, самого простого эпизода хроники. Весь эпизод построен на внешне случайных планах скачек на ипподроме. В итоге же получается законченное сюжетное целое. Тот факт, что кадр, изображающий Ага Хана (12), был снят не во время скачек, а несколько раньше, никак не меняет дела. Не важно и то, что скачки, показанные на экране, не были первыми скачками этого дня и что в действительности немало событий произошло между прибытием жокеев (кадры 5 и 6) и самими скачками. Основная задача заключается в том, чтобы сюжет развивался с предельно возможной быстротой. Тщательный анализ эпизода показывает, что все направлено на достижение этой цели.

Действительно, перед началом скачек *происходит* очень мало такого, что заслуживает внимания. Чтобы все показанное воспринималось с интересом, каждый кадр остается на экране не больше шести секунд, а большинство кадров занимает лишь две-три секунды. Перебивки, отвлекающие внимание от основного действия, содействуют плавному показу развития событий. Такой прием является вполне законным, так как перебивки — они всегда очень коротки — придают всему отрывку ритм «стаккато», содействующий созданию быстрого и волнующего эпизода. Фонограмма на всем своем протяжении «живет» и записана на большей громкости, нежели это обычно делается для любого другого вида фильма. Дикторский текст не только описывает и интерпретирует происходящее на экране; он подается таким образом, чтобы передать зрителю огромное напряжение.

Эпизод розыгрыша приза «Сент Леджер» является поучительным примером события, достаточно возбуждающего само по себе. Не все сюжеты так просты, как этот. Может быть и так, что продюсер желает показать на экране событие, не имеющее столь резко выраженного сюжетного содержания и для показа которого следует найти определенный прием. Основное событие может быть несложным и кратким; одного его показа недостаточно для того, чтобы сюжет приобрел завершенность. В таком случае перед продюсером возникает задача собрать материал, который можно было бы связать с основным и который при показе сделает сюжет актуальным и интересным. Фактически он сталкивается с той же задачей, с которой сталкивается и режиссер документального фильма, — с помощью занимательных средств донести до зрителя не очень интересные факты.

Возьмем следующий пример. Некоторое время тому назад в одной из газет появился рассказ о строительном подрядчике, который зафрахтовал вертолет для переброски цемента в недоступный горный район Уэльса. Там шел ремонт трещины, обнаруженной в плотине. Ничего особенно интересного в этом рассказе не было. Он привлекал в основном фактом использования вертолета. Но в последних номерах киножурнала вертолеты фигурировали неоднократно, и потому интерес к такому материалу шел на снижение. Для того чтобы преодолеть это падение интереса, продюсер послал оператора на место, дав ему подробные указания о сюжетном построении эпизода. Следовало обосновать использование вертолета и показать его службу в повседневной жизни. Новизна полета на вертолете, впечатление от такого полета — все отходило на задний план.

В соответствии с указаниями оператор произвел съемки в горах Уэльса, подчеркнув предельное запустение этих мест. Усталый и измученный человек идет по узкой, крутой тропинке. Идет пастух по местам, отстоящим на многие мили от ближайшего жилья, останавливается и смотрит, зачарованный, на полет вертолета. Были сняты трещины в плотине и, наконец, планы подрядчика, обсуждающего предстоящую работу со своими людьми. Все это было включено в эпизод вместе с планами геликоптера, сбрасывающего мешки с цементом в горном районе. Эпизод построили на основе последовательно развивающегося действия, что делало всю операцию осмысленной и значимой. В таком же плане был написан и дикторский текст. В результате зрителю показали интересный, актуальный сюжет, содержащий начало развития, подготовку и, наконец, основное событие.

Заканчивая, мы должны остановиться также и на несколько ином виде актуальной хроники. Если кинохронике удастся выстоять в конкурентной борьбе с более современной — телевизионной информацией,— то, видимо, людям, выпускающим киножурналы, придется приспособить стиль подачи материала к изменившимся условиям и заинтересовать зрителей чем-то новым, отличным от прежнего. Придется разработать значительно более обогащенный метод показа актуального материала, который и придет на смену нынешней обычной репортажной форме.

В настоящее время минуты, отводимые для демонстрации хроники, ограничены. Их едва хватает для того, чтобы показывать все происходящие события. Только в редких случаях, когда речь идет о смерти выдающегося деятеля или отмечается годовщина какого-то события прошлого, продюсер киножурнала готовит сжатый очерк. С этой целью каждая студия постоянно пополняет фильмотеку актуальными материалами. Получение из фильмотеки любого материала связано с затратой непродолжительного времени. Проблемы, с которыми сталкивается монтажер при работах, те же, что и проблемы, решаемые авторами «монтажных» и документальных фильмов.

Сравнивая роль монтажера киножурнала и художественного фильма, мы устанавливаем, что различие вклада монтажера в производство того и

ного фильма вытекает из различия условий, в которых протекает их работа, и различия целей.

Монтажер киножурнала работает, зная метраж каждого плана. Удлинить план он не может, так как дубли отсутствуют. У него нет времени для подготовки чернового варианта и подчистки смонтированного материала после обсуждения с коллективом. Монтажер должен полагаться на собственное и быстрое суждение, на свою способность импровизировать и находить выход для устранения тех дефектов, которые имеет данный ему материал. Это означает, что он должен в совершенстве владеть *техникой монтажа*.

Возможности художественной интерпретации материала, которыми обладает монтажер, крайне ограничены потому, что в кинохронике такая интерпретация не нужна. В этом смысле работа монтажера документального или художественного фильма значительно труднее: она требует как тонкого понимания и интерпретации оттенков в несмонтированных отснятых планах, *так и в равной мере* знания техники монтажа. Говоря это, мы не хотим преуменьшать трудность и важность работы монтажера кинохроники. Речь идет лишь о том, чтобы указать на различие функций монтажера в той и другой области.

Подобно тому как мы не рассчитываем найти на страницах утренних газет яркое сравнение или поэтический образ, не ждем мы и в киножурнале тонкого эстетического толкования актуальных событий. Монтаж кинохроники должен показать зрителю интересные факты и такие их детали, которые делают события более волнующими. Часто на экране события выглядят интереснее, чем в жизни.

Вспомним, например, соревнование по боксу с его длинными подготовительными периодами и периодами бездействия и сравним его с волнением, которое охватывает нас при просмотре хорошо смонтированного боя в кинохронике. Нужно ли лучшее свидетельство действительности техники монтажа, полностью соответствующей тем задачам, которые перед ней ставятся.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

„МОНТАЖНЫЙ“ ФИЛЬМ

«Я считаю,— писал Питер Бэйлис,— и наступит день, когда мне удастся доказать это на конкретном примере,— что, взяв первые попавшиеся полдюжины кадров различного характера и различной тематики, можно соединить их в бесконечном количестве возможных комбинаций. Каждый раз с соответствующей мотивировкой в дикторском тексте они дадут различное киноповествование».

Создатель «монтажных» или компилятивных фильмов переносит теоретическую возможность такого эксперимента в практику производства фильмов. Работая с кинохроникой и другим материалом, не снятым специально по сценарию, можно сделать фильм, в котором повествование будет плавным, логически развивающимся. У постановщика такого фильма не будет преимуществ заранее разработанного режиссерского сценария. Он не сможет давать нужные указания актерам. Кадры, которыми он располагает, не будут обладать точной взаимозависимостью и т. д. Единственно, чем обладает создатель «монтажных» фильмов,— это мастерство монтажера, умение использовать огромные возможности, заложенные в дикторском тексте.

Выпуск фильмов, сделанных на материалах фильмотек, стал возможен благодаря тому, что было организовано систематическое хранение кинохроники и материала документальных съемок. Обработка и использование этого материала в настоящее время является общепризнанной частью деятельности большинства фирм, занимающихся кинохроникой, и национальных киноархивов.

Первые образцы «монтажных» фильмов были выпущены в Англии на различном материале кинохроники, освещающем первую мировую войну. Потенциальные возможности, заложенные в новом жанре, получили в последующие годы положительную оценку во многих странах.

Советский режиссер Дзига Вертов уже в 1928 году приступил к экспериментам в области нового жанра («Киноправда», «Кинокалендарь»). Свои

опыты он продолжил в первые же дни появления звукового кино, ставя перед собой значительно более смелые задачи. Так появились «Энтузиазм» (1931) и «Три песни о Ленине» (1934).

Американцы создали свой резкополемический стиль в «монтажных» фильмах. Начало было положено фильмами Луи де Рошемона «Плач мира» (1932) и Сельдса и Уильмана «Вот она, Америка» (1933), с успехом прошедшими по экранам. Своего совершенства этот жанр достиг в серии выпусков «Марш времени» и цикле фильмов Франка Капра, сделанных в годы второй мировой войны под общим названием «Почему мы воюем?»

Немцы использовали компилятивный метод для создания таких сильных по своему воздействию фильмов, как «Боевое крещение» (1940) и «Победа на Западе» (1941).

Успех этих фильмов с очевидностью доказывает огромные потенциальные возможности, заложенные в «монтажных» фильмах, как средстве показа подлинных документов исторических событий с исключительным по напряжению драматизмом. В руках компетентных и добросовестных людей неинсценированный, снятый на месте, материал может приобрести черты подлинного драматизма и быть смонтированным в правдивое повествование о событиях прошлых времен.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что подлинность материала не обязательно гарантирует то, что сделанные на их основе фильмы создадут у зрителя правильное представление об описываемых событиях. В процессе драматизации съемок кинохроники путем монтажа и дикторского текста более или менее нейтральные кадры приобретают совершенно новое значение. Метод компиляции может быть использован для фальсификации исторических событий, потому что кадры обретают большую часть своей значимости именно в процессе их отбора и монтажа.

Ярким примером возможностей использования метода компиляции в злостных целях являются некоторые из пропагандистских фильмов, выпущенных гитлеровцами. В частности, в фильм «Победа на Западе» включены многие кадры, вошедшие также и в «Разделяй и властвуй!» — третий фильм серии Франка Капра «Почему мы воюем?» (1943). Речь идет о кадрах французского населения, бегущего от врага, вторгнувшегося во Францию. В немецком фильме диктор злорадствует над судьбой несчастных жертв, а кадры символизируют тотальную победу гитлеровской армии. Те же кадры вошли и в фильм «Разделяй и властвуй!», в ту его часть, где дано повествование о разгроме Франции, полное сочувствия к судьбе этой страны. Если мы хотим, чтобы «монтажный» фильм давал правдивую картину освещаемых им событий, то обязательным условием должна быть честность, с которой создатели фильма подойдут к решению стоящей перед ними задачи.

Поле деятельности жанра «монтажных» фильмов, естественно, ограничивается наличием материала. Невозможно создавать компилятивным методом художественные фильмы, отражающие судьбы определенной группы дей-

ствующих лиц. Однако этим методом можно делать документальные фильмы того типа, которые Бэйлис называет произведениями «широкой канвы». Это доказано появлением таких фильмов, как «Подлинная слава» и «Победа в пустыне», которые дают стройную картину сложных явлений, и их вполне можно сравнивать с произведениями, созданными на ту же тему по заранее написанным сценариям.

«Рассматривать проблемы «монтажных» фильмов — значит рассматривать проблемы создания произведений «широкой канвы»,— пишет Питер Бэйлис.— Не столь существенно, снимает ли оператор то, что ищет и находит без сценария, или снимает то, что написано в сценарии. Благодаря случайному совпадению методов «монтажный» фильм приводит к основе основ техники монтажа — основе основ с тех времен, когда кино только родилось,— к искусству киноповествования и притом повествовании о судьбах не оторванной маленькой группы конкретных людей, и тех же людей, живущих в обществе или представляющих собой нацию в целом».

Первой задачей, которую ставит перед собой создатель «монтажного» фильма, является просмотр всего материала и отбор тех кадров, которые, возможно, окажутся полезными. Уже в процессе собирания материала автор фильма должен иметь общее представление о его содержании. Это необходимо для того, чтобы не быть захлестнутым многими тысячами футов ненужного материала, которые затруднят работу над фильмом и повлекут за собой излишние расходы на печать негативов и позитивов.

Обратимся снова к Питеру Бэйлису:

«После чернового отбора,— пишет он,— каждый кадр должен быть тщательно оценен для определения его достоинств. При первом чтении это может показаться немного странным,— ну разве дом, снятый на пленку, не есть дом? Так вот, кинематографическое содержание кадра, в котором изображен дом, заключается в качествах этого дома — в зависимости от того, в каком состоянии он находится и какова его величина, он может быть символом богатства или нищеты. Кинематографическое содержание кадра дома не обязательно должно связываться с самим домом. Оно может иметь отношение к погоде, при которой дом был снят,— в одном случае дом может быть занесен снегом, в другом — залит солнцем.

Это до предела упрощенный пример, но он дает представление о том, что подразумевается под определением «кинематографическое содержание кадра». Чем глубже заложено кинематографическое содержание кадра, тем труднее его обнаружить, и, следовательно, тем более трудно монтажеру найти для такого кадра правильное место.

Создавая исторические кинопроизведения на фильмотечном материале, я сталкивался с тем, что какие-то кадры «странствуют» по всему фильму от начала до самого конца, не находя себе места. При этом я знал, что в этих кадрах «есть что-то». Проходило довольно много времени, пока я обнаруживал, чем же в точности было это *«что-то»*.

В конце концов каждый кадр, подобно кусочку затейливо вырезанной головоломки, уверенно занимает то самое правильное место, на котором он может блеснуть своим кинематографическим содержанием. Нужно сказать, что аналогия с головоломкой приходит неизменно мне на память при работе над каждым таким фильмом. Если монтажер мудро провел первый отбор материала, часто приходится только удивляться тому, как мало остается после завершения монтажа кадров, не вошедших в фильм».

Задача отыскания для каждого кадра того места в произведении, на котором кинематографическое содержание кадра даст наибольший эффект, и является серьезнейшей проблемой, стоящей перед создателем «монтажного» фильма. Смысл, который кадр может иметь, всегда в значительной мере зависит от окружения кадра. Вернемся к примеру кадра с домом. Если кадр используется для нападок на роскошь и расточительство, которым предаются богачи, дом, естественно, будет символизировать богатство и, вероятно, вызовет у зрителя чувство негодования. Если тот же дом показать в качестве примера определенного архитектурного стиля, а до этого кадра и после него поставить кадры с другими примерами, то эмоциональный смысл, приданный кадру в первом случае, во втором никогда не возникает.

Следует, однако, действовать с величайшей осторожностью при использовании подобных возможностей. Тот факт, что кадр, в котором изображен дом, приобретает свой смысл в зависимости от контекста, в который он заключен, еще не означает, что для наших целей одинаково пригоден любой кадр. Конечно, есть немало кадров, которые в общем подойдут для того или иного эпизода в силу того, что в них изображено. При соответствующем дикторском тексте таким планам может быть придан определенный смысл. Но мастерство создателя «монтажного» фильма кроется в умении выбрать именно *необходимый* здесь кадр. План дома, который сам по себе символизирует богатство, значительно пригоднее для отрывка, осуждающего бездельничающих богачей, чем кадр, который приобретает свою значимость от контекста. Происходит это потому, что «богатый» дом привнесет свой вклад в конечный результат, в то время как кадр обыкновенного дома сам ничего не дает, а значение его вытекает из ассоциации идей.

После того как монтажер закончил первоначальный отбор материала, он должен попытаться подложить его в той последовательности, в которой кадры будут стоять в фильме. Лишь тогда следует пригласить сценариста. Дальнейшая работа над фильмом будет происходить в тесном сотрудничестве со сценаристом. Дух «монтажного» фильма в огромной степени зависит от того, что говорит диктор, от интонации его голоса, от умения диктора передать подтекст, настроение. Только самое тесное сотрудничество между автором дикторского текста и монтажером даст нужный результат.

Так, например, группа зданий с бьющей в глаза роскошью может быть использована, как мы это видели выше, для нанесения удара по богачам. Точно так же при наличии небольшого воображения эти кадры могут быть использованы для показа «доброго старого времени», того времени, когда состоятельные люди обладали наряду с вполне реальной ответственностью перед обществом также определенными тактом и достоинством. Эмоциональное восприятие зрителем будет в каждом случае совершенно иным.

Но было бы неправильным делать из этого заключение, что одни и те же кадры можно свести в два эпизода, равноценные по силе своего воздействия. Очевидно, изображение должно обладать эмоциональной значимостью, при-

сущей только данному кадру. И если в одном из двух эпизодов эта эмоциональная значимость содержится в полной мере, то в другом результат будет менее удовлетворительным. Поэтому, хотя дикторский текст и является решающим фактором для получения желаемой реакции зрителя, слова текста окажутся бессильными, если они не находятся в полном соответствии с изображением. Несколько позже мы увидим, как это происходит на практике.

Тесное содружество между монтажером и автором сценария необходимо еще и потому, что последний может в ряде случаев оказать монтажеру и *техническую помощь*. Разрывы во времени в киноповествовании, ускорение и замедление темпа в художественной кинематографии достигаются в какой-то мере тщательной расстановкой наплывов и затемнений. В «монтажном» фильме разрывы во времени и темп могут быть изменены самым незначительным намеком диктора.

«Киноповествование в изображении, в том смысле, в каком об этом принято говорить применительно к художественной кинематографии, практически не существует в «монтажных» фильмах,— пишет Питер Бэйлис.— Дав в дикторском тексте слова «и в следующее рождество», мы можем в изображении перейти к событиям следующего рождества. Наплывы или затемнения, используемые для указания существования разрывов во времени, здесь в большинстве случаев не нужны. Часто, работая над историческим материалом, сохранившимся в недостаточном метраже, с материалом низкого качества, я не имел возможности использовать такие приемы, как наплывы, затемнения и вытеснения. Приходилось обходиться без них. Оглядываясь назад, на основании опыта могу сказать, что наплывы или затемнения ничего хорошего бы не дали. В работе над «монтажными» фильмами мерки, применимые к сюжетным произведениям, совершенно непригодны. Часто умелое построение одной фразы дикторского текста, поворот в речи могут превратить группу ничего не говорящих кадров в эпизод, полный внутреннего значения».

Изображение и дикторский текст должны быть подогнаны так точно, как только возможно до озвучания. Автор просматривает начерно сделанный эпизод и вносит свои предложения по характеру дикторского текста. Следя все время за изображением, автор готовит текст. Все находки автора теперь подкрепляются новыми кадрами. Одновременно идет подгонка изображения под дикторский текст, в ходе которого ряд кадров переставляется на другое место. Так доводится до окончательного варианта изобразительная часть киноповествования. Лишь после этого приступают к озвучанию, за которым следует точная подгонка фонограммы под изображение. Последний этап сводится главным образом к «подчисткам» — кое-где несколько кадриков надо убрать, кое-где несколько кадриков добавить. Как мы увидим на приводимом ниже примере, работа эта чрезвычайно важная.

«МИРНЫЕ ГОДЫ»

Продюсер и монтажер Питер Бэйлис. Сценарист Джек Хоуэллс.
Производство «Ассошиэйтед Бритиш Патэ», 1948.
Отрывок из второй части.

Фильм представляет собой монтаж хроникального материала, отражающего события между двумя мировыми войнами. Отрывку монтажной записи, которую мы

даем ниже, предшествуют кадры бурных событий, происшедших в России, Италии и Германии после 1917 года. Основной комментарий (его ведет Эмлин Вилльямс), как по содержанию, так и по «подаче»,— строгий, но доброжелательный. По контрасту второй диктор (Джеймс Хейтер) говорит на лондонском диалекте («кокни»).

1.	Самый общий план. Трафальгар-сквер. Справа на платформе стоит оратор. Он обращается к толпе слушающих. Камера медленно панорамирует влево на большую толпу.	Гул толпы. Основной комментатор. А в победившей Британии события, происшедшие в области экономики, доказали, что в современной войне победители и побежденные страдают в равной мере. Комментатор («кокни»). Конечно, немало нашлось людей, которые знали, как лечить болезнь. Плохо было только то, что каждый предлагал свой способ. — Повысить зарплату! 27 фт 12 кдр
2.	Общий план. Другой оратор говорит на многолюдном митинге.	— Понизить зарплату! — Увеличить рабочий день! 3 фт 14 кдр
3.	Общий план с верхней точки. Толпа наступает. На переднем плане два человека держат флаг.	— Сократить рабочий день! Единственно, что было определенным, это — 5 фт 4 кдр
4.	Совершенно безлюдная железнодорожная станция.	— забастовки. — Все поезда остановились. Гул толпы замирает. 6 фт 1 кдр
5.	Общий план. Люди стоят перед фасадом здания вокзала. Заложив руки в карманы, мужчина медленно идет справа налево.	Начинается тихая музыка. — Часами люди простаивали около вокзалов. 6 фт 10 кдр
6.	Общий план. Автобус. Люди в очереди, протянувшейся влево. Камера, наездом, медленно движется влево вдоль огромной очереди. На переднем плане проезжает такси.	— На автобусы же попасть было невозможно ни по просьбе, ни за деньги. Я пробовал оба способа. Да, в эти дни хорошенькие очереди были на автобусы. 23 фт 12 кдр
7.	Крупный план. Человек-реклама несет плакат авиационной компании.	— Само собой, они приглашали вас пользоваться самолетами.— 4 фт 9 кдр
8.	Общий план. Легковой автомобиль. На заднем плане — самолет. Три человека выходят из автомашины и тотчас поднимаются на борт самолета. За ними в самолет прыгает собака.	— Но самолеты мне не очень подходили. Посмотреть на них, они всем-то не больно подходили! Впрочем, я никогда и не собирался ехать дальше, чем в Брикстон.— 16 фт 9 кдр
9.	Задняя часть кузова грузовика. Полицейский подсаживает в него людей.	— А потом, в добавление ко всему прочему, прекратили работу и автобусы — 6 фт 9 кдр
10.	Общий план. Грузовик, набитый людьми.	— И нам приходилось ездить на грузовиках. 3 фт
11.	Общий план. Задняя часть кузова грузовика. Люди поднимаются в кузов по лестнице.	Ветер гулял — 2 фт 6 кдр
12.	Общий план. Задняя часть кузова грузовика начинает двигаться, удаляясь от камеры. На заднем плане вокзал Голдерс Грин.	— от Голдерс Грин до самой Старой Кентской дороги. 6 фт 1 кдр

13.	Общий план. Пустынные доки. Камера медленно панорамирует влево.	— Потом докеры в Ливерпуле бросили работу. 8 фт 4 кдр
14.	Общий план. Люди стоят у закрытых магазинов. На переднем плане движется лошадь, запряженная в кэб.	— Все магазины были закрыты, и правительство прибегло к помощи армии. 6 фт 10 кдр
15.	Общий план. Два солдата, спиной к камере, лицом к толпе людей.	— Дела начинали принимать дурной оборот. 6 фт 9 кдр
16.	Общий план. Танки и военные автомашины. На переднем плане, спиной к камере, два солдата, опирающиеся на перила. Они ждут.	— Если даже и не принимать в расчет забастовки, было достаточно людей, которые сидели без дела. На последних словах музыка усиливается до внезапного крещендо. 6 фт 8 кдр
17.	Крупная надпись: 1 750 000 безработных.	

Кадры, входящие в данный эпизод, более или менее однотипны по своему характеру; это делает монтаж их относительно легкой задачей; в них показаны многие события, происходившие в различных частях страны. Монтажом стремились в какой-то степени передать атмосферу того времени. Уже первые три кадра, начинающие эпизод, устанавливают факт отсутствия у людей работы. Для этой цели можно было бы использовать один первый кадр, который был достаточным по метражу. Второй и третий кадры включили с определенной целью.

«После того как написанный мной дикторский текст был готов,— пишет Джек Хоуэллс,— нам стало ясно, что слова *«Повысить зарплату! Понизить зарплату! Увеличить рабочий день! Сократить рабочий день!»* требуют уравновешивающего их изображения. Потому-то и были поставлены эти кадры. Затем они были сокращены так, чтобы дать определенный ритм. Монтаж первых трех кадров выглядел примерно так: фраза *«Повысить зарплату!»* легла на конец первого кадра; на фразе *«Понизить зарплату!»* мы переходили на второй кадр; на конец второго кадра была положена фраза *«Увеличить рабочий день»;* фраза ложилась и на начало третьего кадра. Это может показаться элементарным, но пристальное внимание к подобным деталям и обеспечивает четкую, слегка стилизованную последовательность в монтаже, а не беспорядочное нагромождение кадров».

Таков простейший пример тесного сотрудничества между автором текста и монтажером, необходимого для получения точного результата. Время демонстрации каждого кадра в этом отрывке усиливает воздействие текста пунктуацией между фразами путем монтажных переходов. Такая же точность воздействия получается во всем отрывке благодаря полной синхронизации изображения с соответствующими словами дикторского текста. Кажущаяся плавность развития действия достигается внешне непринужденным комментарием, скрывающим большое мастерство монтажера и автора текста.

Дикторский текст не ограничивается только тем, что в нем дается описание фактов. Слова текста создают определенный характер: события подаются через их восприятие вторым диктором — лондонцем. Он ясно показывает свое отношение к создавшемуся положению.

«Прямой комментарий, еще больше усиливающий гнетущее впечатление, оставляемое изобразительным материалом,— пишет Джек Хоуэллс,— был бы тусклым, и, на мой взгляд, неверным. При этом был бы упущен один важный элемент — мужество простых людей в такое тяжелое время. Нам казалось, что этот элемент сохранился в комментарии лондонца. Так, например, планы человека, несущего рекламу авиационных сообщений и самого самолета (кадры 7 и 8), не имели прямого отношения к забастовке транспортных рабочих (во всяком случае, сняли их уже после того, как забастовка была закончена!), но вместе с другими планами они были характерными для того года, и нам хотелось их использовать. Конечно, мы могли бы включить этот материал и сказать о развитии авиации. Но это нас не устраивало. Мы подмонтировали сюда эти кадры для того, чтобы через них передать отношение простого человека к кризису, отношение ироническое: «Само собой, они приглашали пользоваться самолетами. Но самолеты мне не очень подходили...». Фраза заканчивалась словами, передающими также естественное для лондонца чувство юмора: «Посмотреть на них, они всем-то не больно подходили».

Весь эпизод посвящен проблеме существовавшей в то время безработицы. Необходимо было найти наилучший способ, чтобы довести это до сознания зрителей. В фильме полная драматизма надпись «1 750 000 безработных» следовала за словами диктора, произнесенными обыденным голосом, и внезапным крещендо в музыке. Резкий монтажный переход к надписи, усиленной звуком, доводил эту мысль значительно более действенно, чем это случилось бы при чтении текста надписи диктором.

Приведенный эпизод с точки зрения монтажа весьма несложен. Монтажер должен плавному, естественному изложению события придать эмоциональное воздействие путем сочетания изображения с дикторским текстом. В «монтажных» фильмах можно достигнуть более сложного результата путем создания в эпизоде чего-то похожего на «сюжет», наделенный драматической коллизией.

«МИРНЫЕ ГОДЫ»

Продюсер и монтажер Питер Бэйлис. Сценарист Джек Хоуэллс.
Производство «Ассошиэйтед Бритиш Патэ», 1948.
Отрывок из четвертой части.

Эпизоду, который мы приводим, предшествуют кадры Клайда, Джерроу и Южного Уэльса, где в 1931 году безработица достигла ужасающих размеров, и кадры массовой демонстрации рабочих. Диктор читает текст на местном наречии. В противовес ему Джеймс Хейтер говорит на лондонском диалекте («кокни»).

1.	Общий план. Дверь дома № 10 на Даунинг-стрит *.	Шум толпы замирает. Диктор («кокни»). В доме номер десять — 6 фт
2.	Общий план. Пять членов кабинета министров спускаются по лестнице в сад.	— в саду все выглядело очаровательно — 5 фт 3 кдр
3.	Общий план. Группа министров в саду. Они угощают друг друга сигарами и оживленно беседуют.	— Новое правительство было составлено как из социалистов, так и из консерваторов. Замечательное зрелище —

*Резиденция английского премьер-министра. — *Прим. пер.*

	каждую из партий в отдельности мы уже испробовали — 10 фт 15 кдр
4. Средний план. Рамсей Макдональд курит и непринужденно беседует с другими министрами.	— Единственно, что еще оставалось,— это соединить их вместе. И назвали они эту смесь — 6 фт 3 кдр
5. Группа министров. Сидя, они позируют перед фоторепортерами.	— Национальным правительством. Имейте в виду, что многие из нас не очень-то ясно представляли себе, что это такое — Национальное правительство! 9 фт 8 кдр
6. Общий план. Трибуна, с которой Болдуин произносит речь на митинге.	Болдуин *(его голос эхом резонирует в зале).* Национальное правительство является великим идеалом... В то время как Болдуин продолжает речь, его голос вытесняется голосом Грэйси Фильдс, исполняющей песенку «Мой взор обращен к лучшему...».
7. Начинается короткий эпизод, показывающий развлекающихся курортников на пляже в Брайтоне, и т. д.	

Непринужденность и доходчивость двух иронических сюжетных ходов, найденных в этом коротком эпизоде, обнаруживают мастерство монтажера. Если нет необходимости говорить о том, что означает этот отрывок, то важно разобраться в том, как достигнут этот кажущийся столь естественным результат.

Джек Хоуэллс пишет: «Монтажер рассказал мне, что ему только что удалось отыскать выступление Болдуина на митинге с синхронной записью речи. Я посмотрел материал и решил, что он может нам пригодиться. Оратор напыщенно произносил: «Национальное правительство является великим идеалом...». Я видел в этом отрывке возможность для насмешки, для иронии при правильном сопоставлении его с другим кадром. Так вот я думал и передумывал, пока не остановился на следующем ходе:

1. Шотландец сдержанно и сурово рассказывает о положении на Клайде.
2. Его мысль продолжает женский голос. Сухо и горько говорит женщина о положении в Джерроу.
3. Слово переходит к жителю Уэльса. С типичным для жителей Уэльса философствующим юмором он говорит о положении в Южном Уэльсе и заканчивает словами: «Парни отправились в поход на Лондон. Почему бы им и не пойти? Выбора у них не было! Нам удалось добраться до Гайд-Парка, а дальше продвинуться не пришлось!» (кадры участников похода в Гайд-Парке давали возможность перенести действие фильма в Лондон). «Тут мы узнали, что правительство ушло в отставку».
4. Дальше мы переходим к отрывку, приведенному выше.

Я говорю все это к тому, что шуточный отрывок речи потребовал основательной подготовки. Но и сами по себе кадры эпизода, подводившего к речи Болдуина, представляли безусловный интерес. Мы получили возможность перейти к началу речи Болдуина с фразы дикторского текста: «Имейте в виду, что многие из нас не очень-то ясно представляли себе, что это такое — Национальное правительство!» В результате решались три задачи: во-первых, эта фраза подчеркивала слова Болдуина; во-вторых, она давала косвенную оценку самому Болдуину; наконец, в-третьих, она обеспечивала плавность и занимательность киноповествования.

После того как мы подложили кадр Болдуина, говорящего с трибуны, нам стало ясно, что следующими кадрами (по особым причинам) должны идти планы, снятые под открытым небом, веселые и жизнерадостные. Но если бы мы перешли с Болдуина сразу на натуру, получилось бы впечатление, что виновником жизнерадостности является именно Болдуин. А мы этого, честно говоря, не думали. Такова была первая трудность. Вторая трудность заключалась в том, что Болдуин произносил свою речь в закрытом помещении ночью, тогда как последующие кадры снимались на солнце и под открытым небом. Монтажный переход получился бы не очень удачным.

Опыт подсказывает, что в таких случаях следует не отказываться от выигрышного построения эпизода, а поискать выход из затруднительного положения. Так, мне бросилось в глаза то обстоятельство, что песня «Мой взор обращен к лучшему...» может заполнить временной разрыв между ночью и днем, а к тому же в этом месте она получает и символическое звучание. Это был первый этап. Но когда я поразмыслил над песней, то обнаружил новые ее возможности. При перезаписи на одну пленку с речью Болдуина (а такую перезапись приходилось делать по техническим причинам) песня приобретала сатирическое звучание. Посудите сами: Болдуин позирует на трибуне, а Грэйси Фильдс поет: «Распрямляя грудь свою, я с надеждой вдаль смотрю, к лучшей жизни устремив мечту». Даже если аудитория и окажется не в состоянии понять всю остроту этой сатирической ситуации, песня все же выполнит основную часть возложенной на нее роли, послужив соединительным звеном между ночью и днем.

В приведенном отрывке содержатся два примера использования разговорного дикторского текста, которые, возможно, не совсем показательны. Я строго придерживаюсь того правила, что во всех дикторских текстах метафора или образные выражения должны там, где это только возможно, вытекать из изображения.

Например, как скучно и бессмысленно прозвучала бы такая фраза в кадре 2: *«Но правительство казалось совершенно беззаботным».* Министры, гуляющие в саду, явно довольны времяпрепровождением. Насколько лучше ложится фраза, сказанная лондонцем на «кокни»: *«В доме номер десять, в саду, все выглядело очаровательно».* Теперь, оглядываясь назад, такой пример кажется примитивным, но в то время, когда мы делали фильм, все это было далеко не ясным. Точно так же диктор применил слово «смесь», что никак не вязалось с изображением, в частности с кадром 4».

Между тремя важнейшими кадрами этого эпизода нет никакой последовательности. Мы легко переходим из сада на Даунинг-стрит (съемка днем) к митингу, на котором выступает Болдуин (съемка в помещении, ночью), и снова на натуру — на пляж в Брайтоне (съемка в солнечный день), с помощью буквально нескольких слов в дикторском тексте. Фраза «К лучшей жизни устремив мечту...» наложена на конец кадра митинга. Она является естественным переходом от ночи к дню. Точно так же несколько слов связывают кадры 12 и 13 в первом из двух приведенных выше отрывков и переносят зрителя из Голдерс Грин в Ливерпуль.

Это лишь два примера, однако тщательный анализ обоих отрывков показывает, что подобным образом разъясняется дикторский текст в любом другом монтажном переходе.

Та исключительно важная роль, которую играет дикторский текст в приведенных отрывках, не типична для всех «монтажных» фильмов. Фильм

«Мирные годы» повествует о множестве разнообразных событий, связанных в ряде случаев лишь хронологией исторических дат. Для того чтобы объединить все события в единое целое, необходимо было дать дикторскому тексту ведущую роль. Но там, где «монтажный» фильм посвящен теме, обладающей внутренним единством, изображение может говорить само за себя. Такое утверждение доказывается приводимым отрывком из фильма «Мир богат».

«МИР БОГАТ»

Режиссер и монтажер Поль Рота. Второй режиссер и постановщик Майкл Орром.
Сценарист Артур Колдер-Маршалл.
Производство «Филмс оф фэкт»
по заказу Центрального управления информации, 1947.
Отрывок из первой части.

В фильме дается обзор продовольственного положения во всем мире. Он смонтирован из кадров, заимствованных из сотен документальных, видовых и учебных фильмов, из киножурналов. В фильм вошли также кадры, специально снятые для него. Приводимый отрывок взят из начального эпизода фильма.

	Из затемнения.		
1.	Кадр снят с верхней точки. Бескрайнее поле зреющей пшеницы. Под дуновением ветра колышутся колосья.	Начинается музыка.	17 фт
	Наплыв на:		
2.	Общий план. Огромное стадо крупного рогатого скота медленно движется по равнине, удаляясь от камеры.		9 фт
	Наплыв на:		
3.	Общий план. Комбайн движется на камеру. Камера медленно панорамирует влево, обнаруживая ряд комбайнов, движущихся параллельно первому.		12 фт
4.	Снято с верхней точки. Загон для скота. Весь экран забит крупными откормленными быками. Они теснят один другого.		4 фт
5.	Крупный план. Со дна моря поднимается большая круглая сеть, до предела заполненная рыбой. Камера панорамирует влево вместе с сетью, принимаемой на борт сейнера.		5 фт
6.	Крупный план. Кормушка для свиней, в которую засыпают корм. «Пятачки» двух свиней, поедающих корм.		5 фт
7.	Крупный план. Рабочий-африканец, выбирающий большой початок кукурузы.		3 фт

8.	Крупный план. Корзина, до отказа наполненная виноградом. Камера панорамирует вверх вместе с корзиной, поднимаемой на плечи женщиной.		3 фт
9.	Крупный план. Африканец, снимающий с фруктового дерева спелые плоды.		4 фт
10.	Средний план, снятый сверху. Три жирных, хорошо откормленных быка, отдыхающих на поле.		3,5 фт
11.	Общий план, снятый сверху. Современный, круглый коровник, механизированный и чистый. Коров доят электродоилками. Рядом стоит обслуживающий персонал.		6 фт
12.	Средний план. Шеф-повар с блюдом, над которым клубится пар, проходит мимо полок, заполненных продовольственными товарами.		6 фт
13.	Средний план. Кондитер кладет два больших торта на противень, стоящий у дверцы вместительной печи.		2,5 фт
14.	Бойня. С только что забитых туш животных срывают шкуры.		25 фт
15.	Как в кадре 13.		3,5 фт
16.	Дорогой ресторан. Встречаются и расходятся между столиками два официанта с подносами, заставленными блюдами.		5,5 фт
17.	Средний план. Обедающий, сидя за столом, облизывает губы в то время, как официант накладывает ему на тарелку кушанье.		7,5 фт
18.	Деталь. Другой обедающий. Камера наезжает на стоящую перед ним тарелку, затем панорамирует на другую тарелку. Наконец, следует вертикальная панорама на другого посетителя ресторана, с явным удовольствием поглощающего еду.		10 фт
19.	Крупный план. Жареный цыпленок. В кадре появляется нож. Он разрезает цыпленка.	Диктор (А). Да,—	4 фт
20.	Крупный план. Тарелка. На ней лежит пудинг. Камера панорамирует на женщину, которая кушает.	— мир наш богат	7,5 фт
21.	Средний план. Девушка в вечернем платье, полулежа на диване, просматривает модный журнал. Не отрываясь от журнала, она берет из рядом стоящей коробки шоколадную конфету и надкусывает ее.		8 фт

22.	Крупный план. Бокал для вина. В кадре слева появляется горлышко бутылки шампанского. Из бутылки в бокал полилось вино.	**Д и к т о р (Б).** Настолько богат, что некоторые имеют больше, чем им нужно.	3 фт
	Наплыв на:		
23.	Крупный план. Мусорный ящик. Снято сверху в тот момент, когда поднимается крышка и в ящик выбрасывается целый поднос пищи.		5,5 фт
24.	Общий план. Молочник выливает полное ведро молока в канализационный сток.		3 фт
25.	Крупный план. Канализационный сток в тот момент, когда в него льется молоко.	— Ну, а все другие?	6,5 фт
	Наплыв на:		
26.	Общий план. Бескрайнее поле, по которому гуляет ветер. Ветер срывает верхний покров почвы и поднимает маленькие вихревые облачка пыли.		12 фт
27.	Общий план. Изголодавшийся, одинокий бык бродит по пустому засохшему полю.		5 фт
28.	Снято с верхней точки. Три крестьянина подбирают с земли редкие колосья.	**Д и к т о р (В).** Одному из каждых трех людей, живущих сегодня на земле —	6 фт
29.	Полуобщий план. Пожилая женщина наклонилась над мусорным ящиком в надежде отыскать там какую-нибудь пищу.	— угрожает смерть от голода или —	6 фт
30.	Улица индийского города. Из дома на улицу выходит молодой индиец. Он выбрасывает на мостовую отбросы пищи. Немедленно подбегает группа ребятишек.	— болезней, шествующих за плечами у голода.	5,5 фт
31.	Более крупный план детей. Они дерутся за обладание остатками пищи, и каждый выходит из свалки со своим маленьким куском. В кадре остается один малыш. Он отыскивает небольшой кусок выброшенной пищи и жадно поедает его.		20 фт
32.	Толпа индийцев. Каждый держит над головой тарелку, показывая, что он просит подаяния.		4 фт
33.	Общий план. Умирающая старая индийская женщина. Жестами она просит дать ей поесть.	**Д и к т о р (Г).** Почему?	5 фт
34.	Снято с верхней точки. Огромная толпа индийцев во время голодной демонстрации. Затемнение.	— Почему так происходит?	8 фт

Постановщики фильма «Мир богат» просмотрели (и аннотировали для последующей работы) около 800 000 футов всевозможных фильмов прежних лет. Они искали те материалы, которые были им необходимы для задуманного фильма. Кое-какое представление о разнообразии просмотренного ими материала дают следующие сведения о происхождении кадров, использованных в приведенном отрывке. Кадры 1, 6 и 8 заимствованы из американского документального фильма «Урожай для будущего». Кадры 2 и 3 взяты из фильма Флаэрти «Земля». Кадры 4, 12, 13, 15 и 16 заимствованы из выпуска «Марш времени». Кадр 7 взят из одного документального фильма, выпущенного «Колониал Филм Юнит». Кадры 11 и 14 взяты из фильма «Документ Миннесотты». Наконец кадры 17—20 сняты специально для фильма «Мир богат».

Материал отбирался по определенному принципу: каждый кадр должен быть понятен зрителю и без дикторского текста. Каждый кадр сам по себе должен производить на зрителя сильное впечатление и не оставлять у него какого бы то ни было ощущения двойственности. Так, например, в кадре 1 весь экран заполнен широкой панорамой спелых хлебов. Кадр снят сверху, и линия горизонта, которая могла бы придать ему оттенок живописного ландшафта, располагающего к покою, хотя и появляется, но не в самом начале куска. Точно так же и любой последующий план отобран именно потому, что он может произвести на зрителя сильное воздействие. Сила прямого воздействия на зрителя, производимого всем отрывком в целом, зависит от того вклада, который вносит каждый отдельный кадр: нет ни одного кадра, который приобретал бы свое значение лишь благодаря ассоциативному принципу восприятия.

Приведенный отрывок является прологом киноочерка, посвященного продовольственному положению во всем мире. В прологе в сжатой форме показаны изобилие и нужда, которые в дальнейших частях фильма будут подробно освещены. Хотя дикторский текст и усиливает впечатление, производимое изображением, не он является ведущим. Каждый поворот в раскрытии темы фильма прежде всего находит свое решение в изображении.

Первые четырнадцать кадров показывают языком кино то, о чем говорит название фильма,— что мир богат. Не только выбор конкретных кадров, но и ритм и порядок, в котором они смонтированы, — все подчинено единой цели. В отрывке показаны поочередно различные отрасли сельского хозяйства, переработка его продукции и потребление продовольствия. В каждом случае подчеркивается возможность богатства, изобилия. Первые три кадра остаются на экране относительно долго и связаны между собой медленными наплывами. Начало приобретает, таким образом, то качество довольства и мира, к которому и стремились авторы фильма.

Точные монтажные стыки последующих кадров (4—11) не могут быть теоретически обоснованы. И в этом случае каждый кадр остается на экране достаточно долго для того, чтобы выполнить возлагаемую на него роль. Мон-

тажный переход сделан в тот момент, когда монтажер сочтет эту роль выполненной.

Таким образом, метраж каждого кадра определяет монтажер. Однако следует напомнить, что монтируемые кадры были заранее отобраны с учетом ритмического строя, присущего каждому кадру. Темп первых планов — медленный, повествовательный, созерцательный, и это чувствуется в любом плане.

Обратимся к кадру 4: по долине движется стадо крупного рогатого скота. Подобные кадры мы нередко видим в художественных фильмах со стремительным развитием действия, вроде «Красной Реки» или «Сухопутных людей». Любой такой план мог бы заменить кадр 4 в нашем эпизоде. Но быстрое движение стада выпадало бы из общего темпа, принятого для всего эпизода.

Если мы сравним кадры 10 и 11, то обнаружим наличие другого фактора, влияющего на ритмическую сторону монтажа этого разнообразного материала. Когда речь идет о статичном кадре, то впечатление, возникающее у зрителя, появляется немедленно, поэтому время демонстрации кадра на экране может быть относительно коротким (смотрите кадр 10). Когда же дается широкая панорама, насыщенная сложным действием (кадр 11), то необходимо более продолжительное время для того, чтобы изображение оказало воздействие на аудиторию. Следует иметь в виду, что монтажер работает с готовым материалом, в съемках которого не учитывались особые требования нашего произведения. Нужный метраж каждого кадра сталкивает монтажера в ряде случаев с трудностями технического порядка. Примером может служить план 32, в том виде, в каком он был заимствован из фильма. Кадр для фильма «Мир богат» оказался слишком коротким; пришлось его предварительно удлинять, лишь после этого он стал понятным.

Кадры 12—15 являются переходными к новой подтеме фильма — приготовлению пищи. Ударение в них делается на мастерстве, с которым происходит обработка продуктов питания, и соблюдаемой при этом чистоте. Планы 13 и 15 смонтированы с учетом ритма движений в кадре. Сделано это для того, чтобы усилить впечатление, оставляемое совершенством механической обработки продуктов питания при массовом приготовлении.

Следующая группа кадров (16—22) переходит к дальнейшему логическому шагу в развитии повествования — потреблению продуктов питания.

В кадре 19, когда нож разрезает жареного цыпленка, диктор усиливает впечатление, складывающееся от изображения, репликой: «Да — мир наш богат».

Начиная с этого момента изображение непрерывно меняется. Неторопливо внедряется в сознание мысль об алчности меньшинства. К тому времени, когда на экране появляется кадр 21, мысль о том, какое жизненное благополучие может быть достигнуто в богатом мире, становится все призрачнее, а

мысль о том, что определенная часть общества только тем и занимается, что удовлетворяет свои прихоти,— все явственнее. Зритель искусно подводится к еще одной подтеме фильма.

Кадр бокала для вина (кадр 22) переходит в близкий к нему по композиции кадр крышки мусорного ящика (кадр 23). Плавный, вначале даже неуловимый переход соединяет две мысли, олицетворенные двумя образами, запечатлевающимися в памяти зрителя. Он приходит к выводу, что расточительство является неизбежным результатом плохого планирования распределения продовольствия.

Три кадра, символизирующие порчу продуктов питания, доводят тему «мир богат» до предельной ясности, и зритель теперь готов к тому, чтобы воспринять оборотную сторону медали.

Оборотная сторона медали заключается в нищете и голодной смерти, угрожающей «одному из каждых трех людей, живущих сегодня на земле». Для того чтобы это показать, были отобраны кадры, обладающие силой прямого воздействия. Бескрайнее поле, по которому гуляет ветер (кадр 26), голодный скот (кадр 27), женщина, роющаяся в мусорном ящике (кадр 29),— все эти планы, различные по содержанию, работают на одну главную цель. Изображение усиливается дикторским текстом, в котором нашла отражение вся острота проблемы. Текст придает изображению определенную перспективу.

Эпизод в целом глубоко отражает контраст между благополучием и голодной смертью. Он завершается постановкой вопроса о том, как могла возникнуть возможность благополучия для одних и нищеты для других. Этот риторический вопрос дикторского текста в огромной степени усиливается выразительными жестами изможденных людей, гибнущих от голода в трех последних кадрах.

Взаимодействие текста и изображения, достигаемое без какого бы то ни было нажима, потребовало большого предварительного труда и тесного сотрудничества монтажера и сценариста. Воздействие звука и изображения часто придает изображению то глубокое значение, которым без текста оно не обладает. В данном случае совместное творчество сценариста и режиссера оказалось решающим. В приведенном нами отрывке дикторский текст используется главным образом для перехода от одной подтемы к другой, а там, где это необходимо, для усиления контрастов. Вопрос, поставленный в кадре 25, усиливает остроту противопоставления в эпизоде богатства и нищеты, привлекает внимание зрителя к контрастам. Переход от кадра 25 к кадру 26 усиливается текстом.

Помимо взаимодействия текста с содержанием изображения монтажер соблюдает в каждом кадре те общие принципы ритмического построения, которые он избрал для всего эпизода. Можно ясно видеть, что каждый раз, когда монтажный переход разбивает законченную фразу, он совпадает с есте-

ственным разрывом в ритмике слов. Обычно это происходит в конце предложения.

Музыка также используется для еще большего усиления воздействия изображения. Партитура Клифтона Паркера подчеркивает и интерпретирует различные темы по мере развития действия. Сцены роскоши сопровождаются в музыке «Блюзом Черного рынка». Эта мелодия разрабатывается и не раз используется также в дальнейшем. Тема «Голодной смерти», исполняемая впервые в последней части отрывка, повторяется в музыкальной партитуре на всем протяжении фильма. Так музыка подкрепляет развитие основных идей фильма и содействует созданию эмоционального единства, которое в ряде случаев могло бы быть нарушено разнообразием привлеченного в фильм материала.

РАЗДЕЛ
ТРЕТИЙ

Принципы монтажа

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

МОНТАЖ ИЗОБРАЖЕНИЯ

ВВОДНАЯ ЧАСТЬ

«...Когда я нахожусь в центре происходящего действия, мое внимание, а вместе с ним и мой взгляд устремляются то в одном направлении, то в другом. Идя по улице и свернув за угол, я могу неожиданно увидеть, как мальчишка, полагая, что его никто не видит, тщательно целится камешком в особенно соблазнившее его окно. Как только он кинет камень, *мой взгляд сейчас же инстинктивно устремится к окну,* чтобы посмотреть, попал ли он в цель. Вслед за этим я снова посмотрю на мальчишку, чтобы увидеть, что он сделает теперь. Возможно, что, заметив меня, он попробует улыбнуться, потом посмотрит мимо меня; личико его изменит выражение. Вдруг он срывается с места и несется со скоростью, на какую только способны его короткие ножки. *Я оборачиваюсь,* чтобы найти причину этого, и вижу полисмена, который только что вышел из-за угла...

Основное психологическое оправдание монтажа, как способа изображения окружающего нас материального мира, в том именно и заключается, что он воспроизводит процесс, происходящий в нашем сознании, при котором один зрительный образ сменяется другим по мере того, как наше внимание привлекает та или иная деталь нашего окружения. Так как фильм фотографически воспроизводит движение, то он может дать нам правдивое изображение того, *что* мы видим: а поскольку в нем применяется монтаж, он способен точно воспроизвести и то, *как* мы видим *.

В этих строках Эрнест Линдгрен дает теоретическое обоснование монтажа. Он показывает, что монтажные переходы в фильме являются не только подходящим, но и наиболее психологически оправданным методом переброски внимания зрителя от одного экранного образа к другому. Наш мозг в действительности делает непрерывно «монтажные переходы» с одного зрительного

---

* The Art of the Film by Ernest Lindgren, Allen and Unwin, 1948, p. 54 (*курсив К. Рейсца).*

образа на другой и таким образом приемлет кинематографическое отображение действительности через резкую смену воспринимаемых изображений.

К этому теоретическому положению следует, однако, подходить с осторожностью. В изложенном выше отрывке все то, чему свидетелем стал наблюдатель, смотрится им примерно с одной и той же неподвижной точки зрения. Видимое изображение меняется в каждом случае в результате того, что наблюдатель изменяет направление своего взгляда. При этом он не меняет существенно своей позиции на улице. Монтируя фильм, монтажер зачастую принужден делать такие переходы, которые нельзя полностью сравнивать с изменениями, происходящими в нашем примере. Монтажеру, возможно, придется дать переход с кадра, изображающего какой-то предмет, на кадр того же предмета, но более удаленного от объектива или приближенного к нему, то есть дать переход со среднего на крупный или на общий план.

В подобном случае монтажный переход меняет *положение* наблюдателя, а в реальной жизни такая перемена физически невозможна. Между тем, переходя со среднего на крупный план, монтажер не допускает ничем не оправданную вольность. Он лишь стремится отразить процесс, происходящий в мозгу человека, отличающийся от проанализированного нами выше.

Мысль эта будет более понятной на примере. В нескольких футах от меня справа находится шкаф с книгами. Если я поворачиваю голову, чтобы взглянуть на него, у меня создается расплывчатое, общее представление о книжном шкафе и книгах, заполняющих его полки. Но если мой взгляд перемещается по одной из полок, то внимание внезапно останавливается на конкретной книге, на томике с красным корешком.

В то время когда я пытаюсь рассмотреть название книги с большого расстояния, глаз мой фиксирует эту конкретную книгу. Теперь я сознательно не интересуюсь всей массой книг. Мое внимание целиком сосредоточено на *одной* определенной книге. Через некоторое время мне удается прочитать название, и тогда мой взгляд возвращается к письменному столу. На протяжении этого промежутка времени значимыми для меня были три раздельных зрительных образа: во-первых, общее впечатление от всего шкафа; во-вторых, деталь предыдущего образа, а именно красная книга, и, в-третьих, самостоятельный зрительный образ письменного стола, к которому позже возвращается мое внимание.

Перенося эту сцену на экран, недостаточно показать общую картину — в данном случае это будет кадр всего книжного шкафа — и позволить зрителю самому выбрать любую деталь, которая ему нравится. Необходимо привлечь внимание именно к той детали, которая нам нужна. В подходящий, с точки зрения драматургической, момент монтажер должен показать переход от общей картины всего шкафа к крупному плану нужного нам томика в красном переплете. Делая этот переход, монтажер не воспроизводит внешние условия, которые складываются в то время, когда я познаю данную сцену. Он разъясняет процесс деятельности человеческого мозга, дающий мне возможность

видеть эту сцену. Зритель, смотрящий фильм, сразу же сочтет этот метод показа на экране явлений психологически правильным и примет монтажный переход на крупный план, не отдавая себе отчета в замысле монтажера.

Пользуясь примером Линдгрена, в первом случае мы находим обоснование для монтажных переходов в изменении направления точки зрения съемочной камеры. Однако точка, на которой установлена эта камера, остается неизменной. Во втором случае налицо обоснованные монтажные переходы, получаемые в результате изменения положения съемочной камеры относительно какого-то определенного предмета, но не точка зрения этой камеры.

Данные два примера не исчерпывают всех возможностей; в очень многих случаях необходим монтажный переход к кадру, снятому как с другой точки, *так и* с другого направления, чем предыдущий план. Так, например, монтируя сцену с диалогом, монтажер часто делает переход с одного крупного плана на другой крупный план. Кадр актера Б, снятый через плечо актера А, он монтирует с кадром, снятым под противоположным углом зрения — планом актера А, снятым через плечо актера Б. Применяя такой прием, монтажер изменяет как направление съемки, так и точку, с которой кадр снят. Совершенно очевидно, что подобный случай нельзя встретить в реальной жизни. Сравнивая практику монтажа фильма с жизненным опытом, нельзя найти какое-либо теоретическое обоснование для подобного перехода.

Когда режиссер приступает к постановке художественного фильма, он обычно не склонен решать свое произведение как точный отчет о личном опыте одного человека. Режиссер дает толкование происходящим событиям, показывает эти события таким образом, чтобы они были драматургически наиболее оправданны. Ставя сцену с диалогом, он идет тем путем, о котором говорилось выше, он не делает попытки показать ее на экране глазами одного из действующих лиц. Если бы он предпринял подобную попытку, то ему пришлось бы установить съемочную камеру неподвижно, сохраняя все время один лишь крупный план второго актера.

Режиссер не стремится также показать сцену глазами физически присутствующего беспристрастного наблюдателя. Если бы он пошел по такому пути, то имел бы возможность дать лишь переход на кадры, снятые камерой с одной и той же постоянной точки. Постановщик ставит перед собой задачу дать *идеальное* отображение сцены на экране, в каждом случае помещая съемочную камеру в такое положение, с которого она могла бы с наибольшим успехом фиксировать определенный отрывок действия или драматургически значимую деталь.

Постановщик становится, а так и должно быть, вездесущим наблюдателем, дающим зрителям возможность все время наблюдать за действием с самой лучшей точки. Он выбирает такие экранные образы, которые считает наиболее яркими, независимо от того, что в повседневной жизни один наблюдатель не в состоянии был бы проследить за всей сценой так, как это делает съемочная камера.

Действуя подобным методом, режиссер лишь использует свои элементарные права художника. Мы говорим о том, что, имея определенную ситуацию, постановщик отбирает те точки зрения съемочной камеры, которые считает наиболее впечатляющими, и показывает происходящие события в той форме, которая лучше всего отвечает его творческим устремлениям.

Если мы не можем найти в реальной жизни примера, встречающегося в некоторых приемах монтажного построения, то происходит это лишь потому, что монтажер и режиссер не хотят воспроизводить в своем произведении окружающую действительность такой, какой мы обычно ее видим. Кроме того, зритель не расположен смотреть фильм, повторяющий эпизод реально существующей жизни, так же как не расположен читать роман, написанный в форме дневника. Зритель принимает право создателей фильма отбирать для него события и находить такие формы их выразительного воплощения, которые более подходят для кинематографического произведения, чем наше собственное нормальное восприятие.

Таковы теоретические основы монтажа. Используя резкие переходы от одного экранного образа к другому, монтажер воспроизводит нормальную работу человеческого мозга, позволяющую переносить наше внимание с одного предмета на другой. Это дает обоснование для механической стороны процесса монтажа. Но если создатели фильма дают свой материал необычно, так, что форма показа не поддается сравнению с накопленным нами жизненным опытом, то делают они это в осуществление того права отбора, которое мы признаем за ними, как художниками.

СОЗДАНИЕ ПЛАВНОГО, ЧЕТКОГО КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ

Чтобы довести эпизод киноповествования до окончательного его вида, монтажер обычно делит работу над материалом на два этапа. На первом он делает черновое монтажное построение, размещая кадры в их смысловой последовательности. На этом же этапе достигается и механическая плавность переходов. На втором этапе монтажер отделывает черновой вариант киноповествования с тем, чтобы эпизод был четким не только технически, но и с точки зрения его драматургического построения. Некоторые авторы разграничивают эти два этапа, давая им даже отдельные наименования («cutting» для чернового монтажа и «editing» — для окончательной отделки). Однако оба эти термина в равной мере применяются для обозначения всего комплекса процессов монтажа, так что раздельное именование обоих этапов может внести не ясность, а путаницу в этот вопрос. Мы считаем целесообразным рассмотреть оба этапа работы монтажера, потому что в каждом из них он сталкивается с различными проблемами.

Основной целью черновой подборки материала является создание монтажной конструкции в том виде, в котором она будет понятной зрителю, обла-

дая наряду с этим плавностью построения. Мы неоднократно говорили о *плавности* применительно к монтажному переходу, сейчас поясним, что мы имеем в виду. Плавность монтажного перехода заключается в отсутствии заметного скачка между двумя рядом стоящими кадрами и в создании у зрителя иллюзии не прерывающегося, а последовательно развивающегося действия. Например, если мы используем прямой переход от общего плана, на котором показан актер, стоящий у камина, на средний план, в котором тот же актер будет сидеть в кресле, откинувшись на спинку, то такой переход, совершенно очевидно, окажется неприемлемым. Видя подобный отрывок, зритель немедленно ощутит непоследовательность развивающегося действия. Иллюзия целостности окажется нарушенной.

Подобный простейший пример показывает, что плавность монтажных переходов достигается соблюдением определенных технических условий. Попробуем перечислить их; однако, как это будет видно из дальнейшего, все «правила» плавности монтажных переходов, относящиеся к категории *технических* требований, предъявляемых к киноповествованию, являются лишь частью более широких законов *драматургического* построения. Поэтому эти правила не должны связывать монтажера; их не следует и рассматривать как универсальные, действующие при всех случаях жизни.

Гармоническое сочетание последовательно показываемых действий

Необходимо гармоничное сочетание действий в двух стоящих рядом кадрах одной и той же сцены. Такое условие является наиболее элементарным требованием для плавности киноповествования. Еще в то время, когда идут съемки фильма, режиссер, которому помогает «скрипт-гэрл», заботится о соблюдении данного правила. На практике это означает, что если отдельные кадры сцены снимаются под различными углами, то фон декорации и положение актеров в различных планах должны оставаться одинаковыми. Совершенно очевидно, что если на общем плане комнаты видно, что в камине полыхает огонь, а на следующем за ним среднем плане ясно видна пустая топка камина, то переход от одного кадра к другому оставляет ощущение неправдоподобности.

Впрочем, сохранение неизменного декоративного фона на протяжении целой серии отснятых кадров — дело относительно нетрудное. Сложнее сохранить тщательную последовательность действия и движения, показанных в ряде кадров, расположенных друг за другом. Если актер начинает какое-то движение, скажем, в одном кадре он наполовину открыл дверь, то в следующем плане он должен обязательно продолжить движение с того именно мгновения, в которое он прервал его в предыдущем кадре. Если монтажер подложит второй кусок пленки так, что часть действий актера будет дважды воспроизведена в обоих кадрах, то зритель обнаружит небрежность монтажа. Пере-

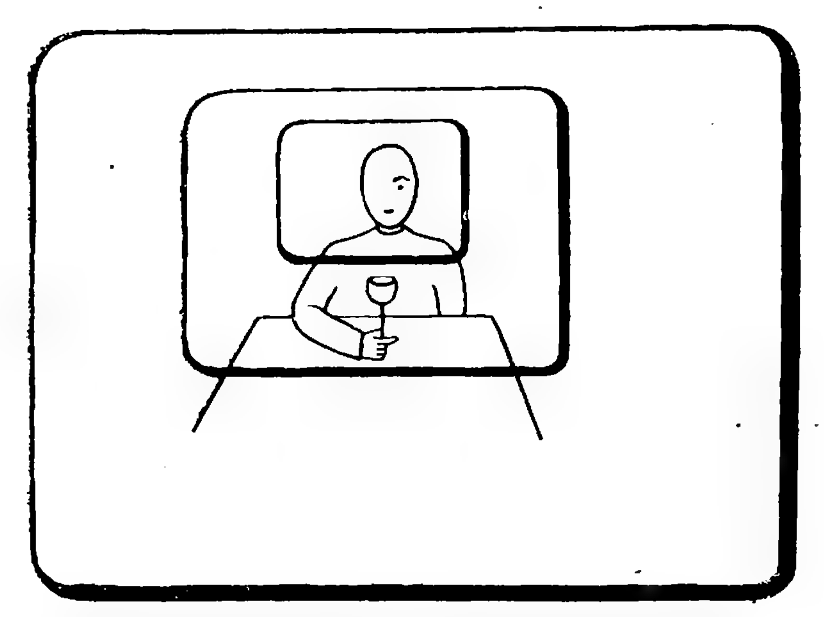


Рис. 1. Три основных плана: крупный, средний и общий. Техника монтажного перехода от одного к другому изложена в тексте

ход лишится плавности, а в последовательности киноповествования произойдет скачок также и в том случае, когда монтажер «проглотит» кусок действия, например,в одном кадре дверь будет наполовину открыта, а во втором уже закрыта.

Гармоничное сочетание действия в двух последовательно расположенных кадрах относительно несложно для опытного монтажера, да и для новичка все сводится к экспериментированию до тех пор, пока он не найдет ту точку, на которой можно делать переход.

Более трудной, а также более уязвимой для критики является проблема определения того места в процессе движения, в котором следует сделать монтажный переход.

Приводим пример. За столом, на котором стоит стакан вина, сидит мужчина. Он наклоняется вперед, берет стакан правой рукой, подносит его к губам и пьет. Предположим, как это показано на рис. 1, что эта простая сцена снята с трех различных точек зрения, и разберем различные способы, которыми монтажер может перейти от одного кадра к другому.

Если он намерен сделать переход от общего плана к среднему, то перед ним открываются две возможности. Он может дать начало действия общим планом и затем в какой-то определенный момент во время движения руки че-

ловека вниз (или вверх) перейти на средний план. Монтажер может также избрать другой путь: выждать момент, когда рука возьмет стакан, и приурочить монтажный переход таким образом, чтобы *все* движение руки вверх происходило во втором кадре. Не желая быть догматичными, мы все же можем сказать, что обычно желательно использовать второй вариант.

Показывая одно определенное движение общим планом, а другое движение средним планом, мы не нарушаем монтажным переходом непрерывного движения. Переход является своеобразным знаком препинания, разделяющим все действие в момент передышки. Создается впечатление, что две отличные друг от друга фазы движения показываются двумя различными способами. Поток движения не прерывается до того, как он временно не приостанавливается по обстоятельствам, зависящим от него самого.

Другой момент передышки наступает тогда, когда действующее лицо только готовится к движению. Это дает третий и, вероятно, наилучший вариант монтажного перехода. Непосредственно перед тем, как действующее лицо начинает движение вперед, выражение его лица, возможно взгляд, брошенный вниз, зафиксируют его намерения. Если монтажный переход будет сделан точно в этот момент, то есть непосредственно *перед* началом движения руки, такой переход будет плавным, потому что он совпадет с моментом перехода от передышки к действию. Перед монтажным переходом действующее лицо сидит неподвижно; далее, в тот момент, когда зритель замечает намерение актера подвинуть руку к стакану, он будет готов воспринять решение актера, претворенное в действие уже в другом кадре.

Последний вариант монтажного перехода особенно удачен, если первый из двух кадров крупный план, а второй — средний. В тот момент когда актер начнет движение вперед, зритель *пожелает* видеть результат этого движения и, следовательно, будет приветствовать переход с крупного плана на средний. Монтажный переход, по существу, сведется к изменению планов, с тем чтобы стали отчетливо видны все движения (крупный план показать этого не мог).

Если желателен обратный путь, то есть монтажный переход от среднего плана к крупному, то подходящим моментом для этого будет *движение руки.* Большая часть действия может быть показана в среднем плане, а монтажный переход к крупному плану оттянут до того момента, когда по ходу движения руки человека вверх она только-только войдет в пределы кадра. В таком случае монтажер может сочетать действие, происходящее в двух кадрах. Монтажный переход будет действенным потому, что он, так сказать, втянет руку в крупный план. Такой монтажный переход находит и изобразительное обоснование, потому что он делается в такой момент, когда все действие, имеющее существенное значение, уже происходит в крупном плане.

Отсюда становится ясным, что монтажный переход, который делается в конце или в начале какого-то движения, либо монтажный переход, необ-

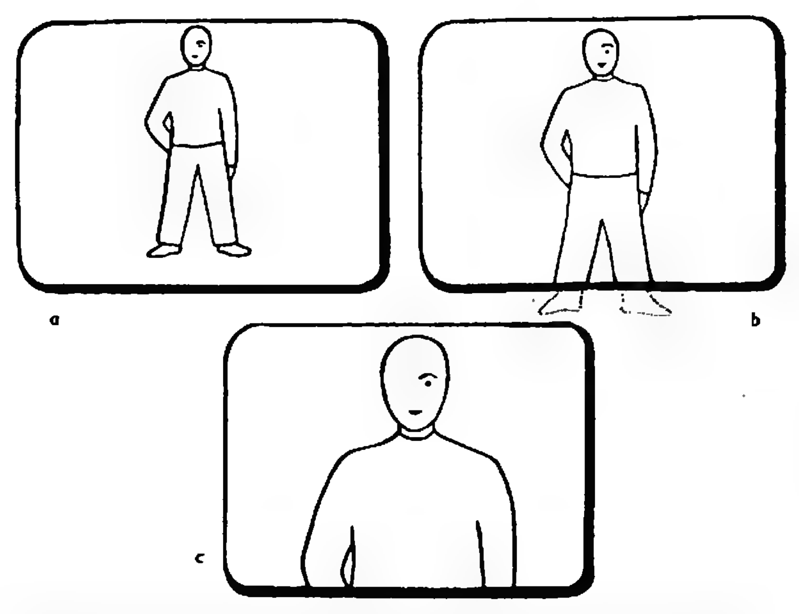


Рис. 2. Между кадрами *a* и *b* контраст недостаточен для того, чтобы сделать плавный монтажный переход. Переход от *a* к *c* обеспечивает достаточный контраст

ходимый для показа того или иного действия, невидимого в предыдущем кадре, обычно более желательны, чем монтажный переход, нарушающий в ничем не обоснованный момент непрерывно происходящее действие.

Однако следует подчеркнуть, что так бывает *не всегда*. Здесь мы разбираем различные технические возможности, не останавливаясь до поры до времени на том, что же таит в себе наибольшие драматургические возможности.

Диапазон изменений планов и точек зрения камеры

На рис. 2 показан возможный переход от общего плана к двум вариантам крупного плана. Мы видим, что разница в размерах между кадрами *a* и *b* очень мала и композиция изображения почти одинакова; в результате этого монтажный переход от *a* к *b* будет неудовлетворительным. Зритель увидит лишь очень незначительное изменение размера изображения, и его на мгновение возмутит то, что он воспримет как небольшой, но отчетливо видимый скачок. Контраст между двумя рядом стоящими кадрами будет недостаточным для плавного перехода от одного к другому. С другой стороны,

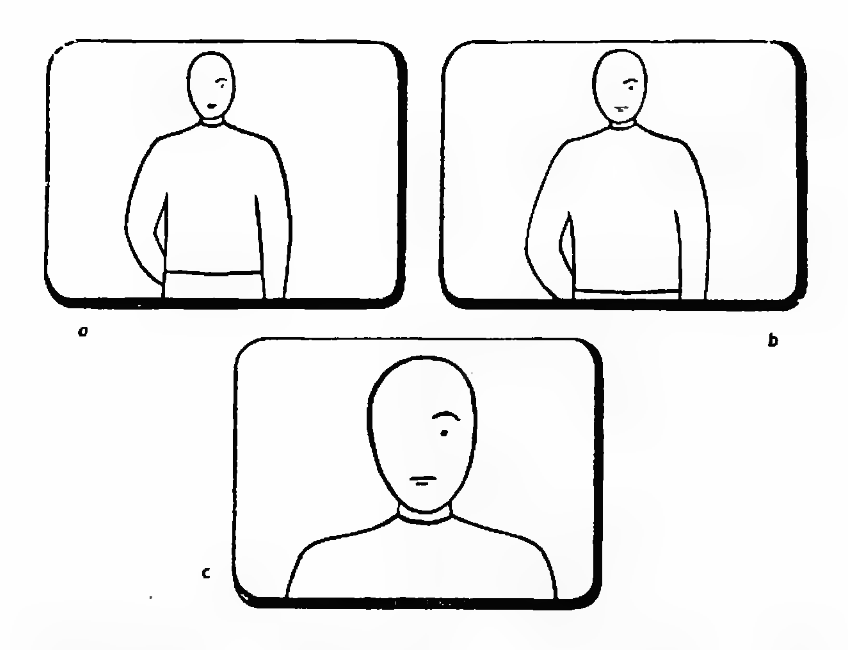


Рис. 3. Переход от *a* к *b* дает слишком слабое изменение в размере плана. Нужен переход к более крупному плану, например к показанному на рис. *c*

в монтажном переходе от *a* к *c* налицо резкий контраст: композиция двух изображений весьма различная, и говорить о небольшом скачке при переходе от одного к другому не приходится. В этом случае монтажный переход будет вполне плавным.

Подобный пример мы видим и на рис. 3. Здесь также монтажный переход от кадра *a* к кадру *b* дает очень небольшое изменение в размере изображения, недостаточное для того, чтобы сделать его удовлетворительным с точки зрения технической. Если желателен переход к более крупному плану, то кадр, на который мы переходим, должен быть дан *значительно более крупно*, например таким, как на рис. *c*.

Помимо причин технического характера имеются также и другие соображения, которые в обоих случаях делают переход от *a* к *b* неприемлемым. Каждый монтажный переход, и мы это настоятельно подчеркиваем, должен иметь определенный смысл. Должна быть какая-то причина для переброски внимания зрителя от одного изображения на другое. При монтажном переходе от *a* к *b* изменение столь незначительно, что драматургическая задача, которую ставит монтажер, явно не решается. Монтажный

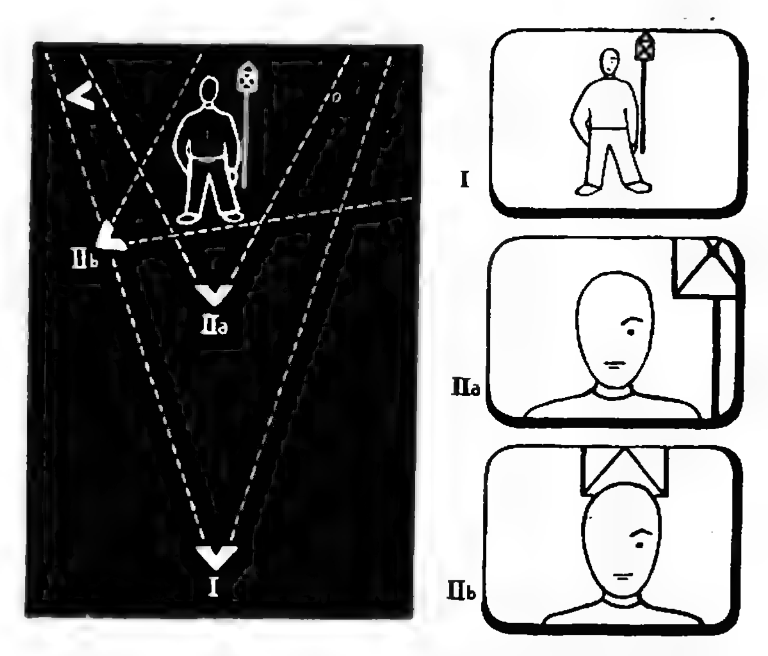


Рис. 4. *II a* дает то же направление, что и *I*; *II b* дает небольшое изменение. Предпочтение следует отдать либо тому же углу зрения, либо резкому его изменению

переход от общего плана (рис. 2*a*) к немного более крупному плану, срезающему ступни ног показанного в кадре человека (рис. 2*b*), не может решить более или менее значительной драматургической задачи. Зритель придет к выводу, что монтажный переход ничего существенного не выражает, и не воспримет его.

То, что справедливо в отношении *размеров* изображения, в равной мере справедливо и в отношении изменения *точки* зрения, допустимой между двумя рядом расположенными кадрами. На рис. 4 дана схема расположения камеры для съемки при переходе со среднего плана на крупный. На схеме показан человек, стоящий лицом к камере на фоне неподвижной детали декорации, скажем, уличного фонаря. Перед нами поставлена задача перехода от первого изображения к крупному плану. Монтажный переход от *I* ко *IIa* дает на экране крупный план, в котором фонарь остается в том же положении относительно человека, в каком он находился на среднем плане. Таким образом, подобный монтажный переход является приемлемым, потому что во втором кадре показано то же, что и в первом, но лишь с более близкого расстояния.

Если крупный план снят камерой, находящейся в положении II*b*, с несколько изменившимся углом зрения, то мы получим изображение, также показанное на нашем рисунке. Уличный фонарь находится теперь в другом положении по отношению к стоящему перед ним актеру. В результате этого изменения у зрителя создается впечатление, что фонарь внезапно и неизвестно каким образом переместился влево. Положение головы актера в обоих случаях одинаково — оно находится в центре кадра, но задний план в кадре II*b* как бы сдвинулся (на практике этого эффекта можно избежать, передвинув фонарь). Поэтому зритель мгновенно осознает происшедшую перемену, и монтажный переход будет не плавным.

Если по каким-либо причинам монтажер хочет перейти на крупный план, снятый под иным углом зрения, то новый угол зрения должен значительно отличаться от предыдущего. Точка, в которую переносится камера, отличная от прежней на 90 градусов, даст совершенно иное изображение, чем виденное нами в среднем плане. Поэтому спутать их даже на мгновение невозможно. Лицо актера будет отчетливо видно в профиль, в то время как в первом кадре оно было показано фронтально. Следовательно, зритель будет подготовлен к тому, чтобы увидеть и фон в относительно другом ракурсе по отношению к голове человека.

Сохранение ощущения направления

Рассматривая батальные сцены в фильме «Рождение нации», мы отмечали, что Гриффит принимал все зависящие от него меры предосторожности для того, чтобы показывать каждую из воюющих сторон устремленной в определенном направлении. Это давало возможность сохранить четкость киноповествования. Зритель твердо знал, что одна из воюющих сторон наступает слева направо, а другая сторона ведет огонь справа налево.

В том случае, когда на экране показаны две противостоящие друг другу силы и необходимо установить между ними контакт, желательно обеспечить ясное представление о направлении движения каждой из этих сил.

Анализируя отрывки из фильмов, приведенные во втором разделе книги, мы видели, как крупные планы двух действующих лиц в сценах с диалогами показывают их попеременно лицом влево и вправо (в частности, это видно в кадрах 17 и 18 отрывка из фильма «Пламенные друзья» на стр. 104 и во всей серии перемежающихся крупных планов в монтажном эпизоде фильма «Гражданин Кэйн» на стр. 124).

Практический пример съемки крупных планов, стоящих в фильме рядом, в которых действующие лица смотрят в противоположных направлениях, дан на рис. 5. Кадр I устанавливает, что действующие лица *А* и *Б* находятся лицом друг к другу. В том случае если хотят получить два крупных плана, в которых каждое действующее лицо снято через плечо дру-

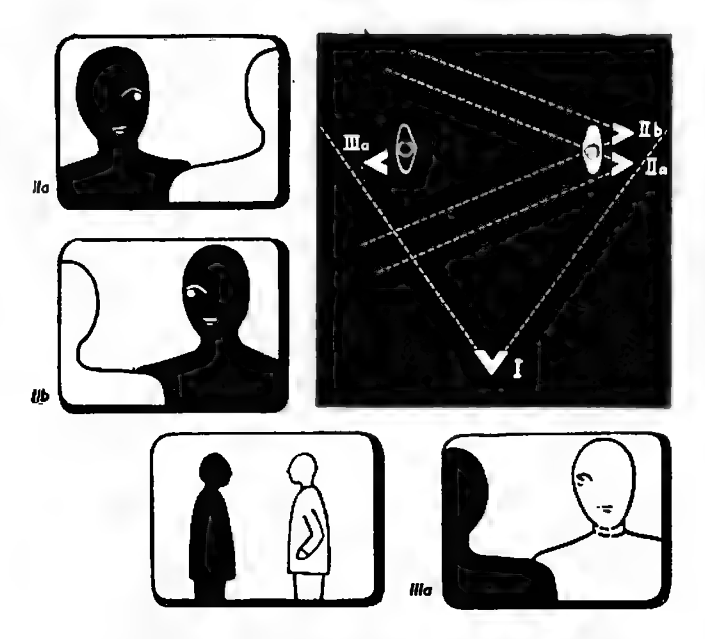


Рис. 5. Монтажный переход от *I* к *II a* и от *I* к *III a* ясен. Переход от *I* к *II b* был бы неясным

того, возникает вопрос о том, где должна быть установлена съемочная камера. При установке камеры в точке II*a* актер *Б* будет все еще показан смотрящим слева направо, как это было в среднем плане. Монтажный переход, следовательно, не вызывает никаких возражений.

Если камера устанавливается в точке II*b*, актер *Б* на крупном плане будет смотреть справа налево. Такой план не даст возможности для четкого перехода потому, что направление взгляда актера становится прямо противоположным. То же самое относится и к крупному плану актера *А*. Этот крупный план должен быть снят с точки III*a*, как и показано на схеме. Наглядный пример этого приема мы находим в смонтированном из трех кадров эпизоде фильма «Возвращение Топпера» (стр. 96), где два крупных плана сняты с такого короткого расстояния, что плечо второго актера остается невидимым. Зато видно, что и в крупных планах и в среднем плане взор каждого актера обращен в одном направлении.

Необходимость сохранения у зрителя отчетливого ощущения направления не ограничивается одним лишь выбором точки съемки камеры. Та же последовательность в направлении их движения должна быть соблюдена и в том случае, если актеры входят в кадр и выходят из него.

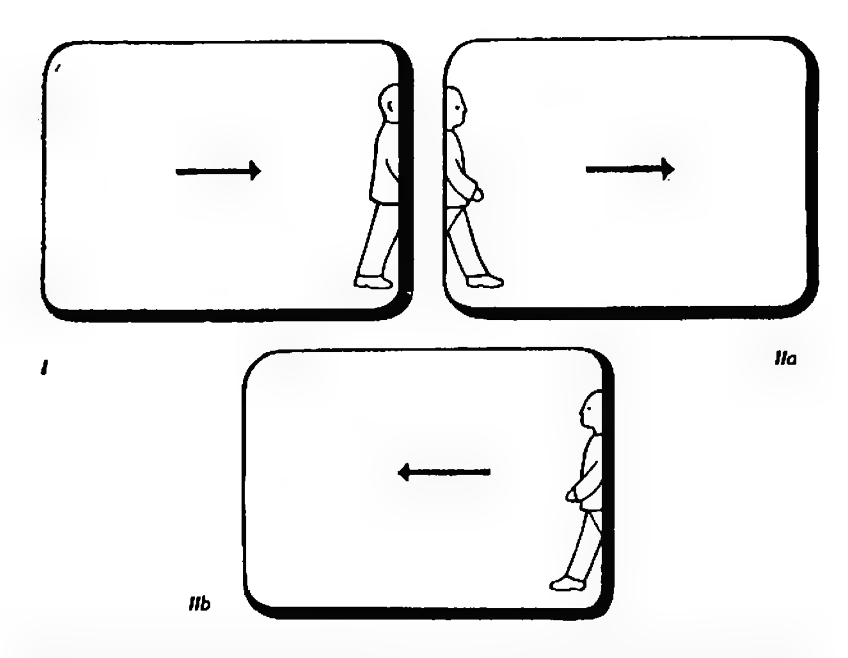


Рис. 6. Монтажный переход от *I* к *II a* сохраняет то же направление движения. Переход от *I* к *II b* меняет направление и запутывает зрителя

На рис. 6 приведен такой пример. Если актер выходит из кадра вправо, то совершенно приемлемо появление этого же актера в следующем кадре слева. Таким образом, монтажный переход от кадра I к кадру II*a* вполне обоснован. По тем же причинам необоснованным является переход к кадру II*b*, потому что при таком переходе предполагается мгновенная и ничем не оправданная необходимость для актера сделать поворот на 180 градусов.

Если по ходу развития сюжета желательно, чтобы актер, двигаясь, повернулся, необходимо *показать* тот момент, когда он это делает (или информировать о повороте в той или иной форме), это-то и показано на рис. 7. В плане *a* актер идет слева направо и выходит из кадра. В плане *b* мы видим, как он поворачивается. Таким образом, мы подготовлены к тому, чтобы увидеть в плане *c* появление актера в кадре справа. Если мы не покажем план *b*, то зритель будет введен в заблуждение, потому что появление актера справа и проход его справа налево явится неожиданностью.

Все эти простые правила следует принять с некоторой долей осторожности. В обычных условиях, конечно, лучше монтировать сцену так, как

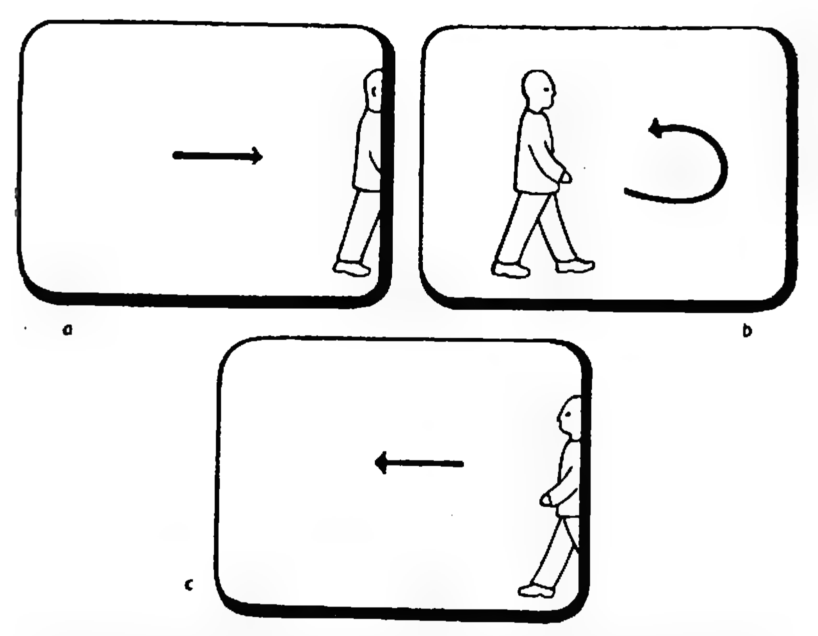


Рис. 7. Если актер изменяет направление движения, это должно быть показано так, как на рис. *b*; прямой монтажный переход от *a* к *c* был бы неприемлемым

мы выше описали. Однако, как мы увидим дальше, могут быть и исключения. В таких случаях правила необходимо пересматривать для того, чтобы иметь возможность показать те или иные драматургические ситуации.

Обеспечение четкой последовательности киноповествования

Если мы хотим добиться ясности в киноповествовании, то должны обеспечить не только четкость направления движения, взгляда, но и ряда других элементов. Следует сказать, что обычно эпизод, в котором показано новое место действия, должен начинаться с установления территориальной взаимосвязи между действующими лицами и местом действия. После этого зритель будет рассматривать крупные планы, в которых действующие лица и предметы выделены для более детального показа, как часть уже знакомой ему окружающей действительности.

Существует, однако, множество исключений из этого правила. Иногда режиссер сознательно начнет эпизод с крупного плана какой-то детали и только позже покажет ее взаимосвязь с окружающей обстановкой. Начальный эпизод фильма «Луизианская повесть» (стр. 145) может послужить

примером такого положения. Необходимо отметить, что целью подобного приема было желание создать атмосферу таинственности, окружающей топи в лесу. В данном случае дело не шло о «сюжетном ходе», получающем впоследствии дальнейшее развитие. Даже и тогда, когда эпизод начинается с детали, важно, чтобы на каком-то этапе было показано все место действия в целом.

Исходя из этого положения, мы видим, что если используется очень крупный план, то ему должен предшествовать зрительный образ, показывающий ту же деталь в окружающей ее действительности, то есть кадр, в котором предмет, изображенный на очень крупном плане, дан с несколько более далекой точки.

Точно так же, если в обстановке места действия происходят какие-то изменения, нарушающие положение, существовавшее в исходном кадре, необходимо снова показать место действия. Если в комнату входит новое действующее лицо, необходимо показать момент его появления, показать его взаимоотношения с другими действующими лицами и лишь тогда переходить к любому крупному плану. Чрезвычайно интересен в этом отношении эпизод из фильма «Пламенные друзья», приведенный на стр. 100.

В кадрах, предшествующих приведенному отрывку, мы видели беседу Ховарда и Стивена, решенную в серии крупных планов. С приходом Мэри снова дается план, восстанавливающий в памяти место действия в целом. В кадре I ясно видно, что Мэри входит в комнату и направляется в определенную точку. После этого при появлении на экране крупного плана мы уже отлично знаем, где находится каждое действующее лицо. Каждый раз, когда один из актеров начинает передвигаться, камера отъезжает немного назад для того, чтобы показать его движение. Незадолго до конца сцены, в момент, когда Ховард обращается к Стивену, мы видим кадр, восстанавливающий в памяти всю комнату. Это уточняет новую расстановку в ней актеров.

Тональное решение

Снимая фильм, оператор принимает меры к тому, чтобы обеспечить единообразие качества всего отснятого материала. Монтажер должен проследить, чтобы кадры, расположенные рядом, не имели резко различного характера освещения. Различие в освещении и тональности двух кадров привлечет внимание зрителей к переходу от одного плана к другому. Монтажный переход окажется резким.

Поскольку оператор непрерывно следит за освещением и качеством позитива, вопрос подбора кадров по их световой тональности обычно не является существенным. В документальных или «монтажных» фильмах, созданных из материала, часто снятого многими операторами, работающими отдельно друг от друга, этот вопрос становится значительно более важным. В равной мере в ряде случаев возникают и большие трудности при

монтаже цветных фильмов, где приходится подбирать сходную тональность красок в двух рядом расположенных кадрах. Об этом должны прежде всего заботиться главный художник, оператор и специалисты по цветной пленке. В большинстве случаев монтажер не имеет к данному вопросу прямого отношения.

Улучшение монтажного перехода с помощью звука

Нередко можно улучшить качество монтажного перехода, лишенного плавности с технической стороны, при помощи звука. Этому вопросу и посвящены следующие страницы.

Выше мы рассматривали главным образом недостатки монтажа, ошибки, допускаемые монтажерами, ошибки, которых следует избегать, если мы желаем иметь плавное, с точки зрения технической, и четкое киноповествование. Теперь обратим внимание на иные проблемы, связанные с драматургически действенной структурой киноповествования.

Мы уже говорили о том, что в каждом случае, когда делается монтажный переход, для этого необходимо серьезное основание. Нет никакого смысла переключать внимание зрителя с одного зрительного образа на другой, как бы плавно это переключение ни происходило, если первый зрительный образ способен решить поставленную задачу так же хорошо, как и второй. Говоря это, мы не только излагаем положение, представляющее собой прописную истину. Очень часто монтажный переход становится самой насущной необходимостью по причинам, связанным с драматургией фильма. Такой монтажный переход нужен, несмотря на то, что иногда он лишен плавности. Так, например, если мы делаем переход со среднего на крупный план какого-либо действующего лица, нет причин технического порядка, по которым такой переход мог бы быть неприемлемым.

Если монтажный переход знаменует собой важный этап драматургического развития, то он обычно будет действенным. И тот же самый монтажный переход в ином контексте может стать резким и неприемлемым. Предположим, мы переходим на очень крупный план актера в момент, когда он говорит: «Прошу вас, дайте мне два куска сахара». Такой монтажный переход подчеркивает поступок незначительный, с точки зрения драматургической зрителю он покажется лишенным смысла. Иными словами, такой монтажный переход не оправдан.

При монтаже необходимо соблюдать правила техники монтажа. Однако решающим соображением при соединении любых двух кадров должны быть не эти правила, а драматургическая необходимость. Лишь она одна может обосновать монтажный переход. Киноповествование, в котором каждый монтажный переход является необходимым для драматургического развития, часто воспринимается как плавное даже и в том случае, когда с точки зрения технической оно далеко от совершенства.

Рассмотрим это утверждение на примере. В кресле сидит человек. Он взял в рот сигарету и роется по карманам в поисках спичек. Совершенно ясно, что он не может их найти. Он осматривается по сторонам, и внезапно в его взгляде появляется удовлетворение. Он встает и идет в противоположный конец комнаты, где на столе лежит коробка спичек. Налицо две совершенно различные возможности для монтажного решения этой сцены. Все действие в кресле может быть дано на одном и том же плане. В следующем кадре мы показываем, как актер поднимается с кресла, и на панораме следуем за ним, пока он идет к столу. С точки зрения технической монтажный переход здесь будет плавным, и действия актера понятны зрителю.

Обратимся теперь ко второму варианту монтажного построения этой сцены. Первый кадр можно показать так же, как и в предыдущем варианте. Далее, когда актер обнаруживает нечто находящееся вне кадра и готовится подняться с кресла, мы переходим на то, что он увидел. Так появляется кадр с коробкой спичек, лежащей на столе. Мы держим план со спичками до тех пор, пока в кадр не входит актер. Мы видим, как актер берет коробку. В тот момент, когда актер увидел что-то, зритель *хочет* видеть то, на чем остановился взгляд актера. В этот момент возникает обоснование монтажного перехода. Переход позволяет обнаружить *причину,* заставляющую актера подняться. В первом варианте монтажа этой сцены монтажный переход не таил в себе никакого внутреннего смысла. Соединение двух кадров было простой физической необходимостью, которая для зрителя не имела значения. Во втором случае монтажный переход становился обоснованным: первый кадр был *причиной* для появления второго. Киноповествование становилось поэтому более острым.

Сравнивая эти два метода монтажного построения, было бы неразумным настаивать на том, чтобы каждый монтажный переход мотивировался так, как мы описывали при изложении второго примера. Безусловно в ряде случаев необходимо снять сцену в двух раздельных планах, чтобы затем просто соединить их для обеспечения непрерывности движения. Это следует сделать, например, при переходе действующего лица из одной комнаты в другую. Само собой разумеется, нельзя провозглашать правило без исключений. Но, очевидно, предпочтение надо отдавать серии драматургически обоснованных монтажных переходов. Это заставляет зрителя непрерывно размышлять и реагировать на то, что происходит на экране. Нельзя допустить, чтобы фильм не оказывал активного воздействия на зрителя.

Имеется, наконец, еще одно преимущество второго варианта монтажного построения этой сцены. Например, актеру придется сделать по комнате десять шагов, и лишь тогда спички будут в пределах его досягаемости. При первом варианте придется показать движение от начала до конца. Если мы не хотим провала в последовательности киноповествования, нужно показать все десять шагов.

Во втором варианте проход актера не показывается вовсе. В тот момент, когда становится ясным, что актер собирается встать, мы делаем переход на спички. Продержав очень недолго на экране кадр 2, мы разрешаем актеру войти в кадр. Зритель, заинтересованный лишь в том, чтобы на экране происходили те или иные интересные события, не обратит внимания на неточности. Монтажер может сократить время демонстрации сцены на экране, исключив кадры, в которых показаны передвижения актера по комнате. Другими словами, он может смонтировать сцену таким образом, чтобы полностью показать события, физические же движения свести без ущерба для дела до минимума.

В тех случаях, когда действующее лицо должно быть перемещено с одного места действия на другое во время интервала между двумя последовательно расположенными сценами, принцип исключения ненужных интервалов может быть распространен. Так, например, мы показываем *А* говорящим с *Б* на улице около того дома, где *А* живет. Мы видим, как он прощается со своим собеседником. Сценарий предусматривает переход в следующей сцене на встречу *А* с его женой в их квартире на третьем этаже. Так вот, если бы переход от первой сцены ко второй был бы снят точно так, как это происходит в жизни, то следовало бы показать, как *А* входит в дом, как он нажимает кнопку, вызывая лифт, как ждет, пока лифт спускается, как входит в кабину лифта, подпимается на третий этаж, выходит из кабины, подходит к двери своей квартиры и открывает ее. Только показав все это, можно начинать вторую сцену.

Ясно, что включение в фильм всего путешествия является ничем не обоснованной тратой времени и может быть оправдано лишь в том случае, когда в пути происходят какие-либо драматические события. Если таких событий нет, то следует найти какой-то способ для перехода от сцены на улице к сцене в квартире.

Таких способов немало, и они напрашиваются сами собой. В тот момент, когда двое мужчин расстаются на улице, камера может показать *Б* и дать *А* выйти из кадра, явно по направлению к его дому. Затем, продержав *Б* незначительное время на экране, мы можем монтажным переходом показать *А* входящим в его квартиру. Период времени, в течение которого кадр с *Б* оставлен на экране, был бы условно достаточным для того, чтобы *А* мог добраться до третьего этажа.

Можно также принять и другое монтажное построение для этой сцены. Когда мужчины расстаются, *А* какой-то фразой дает понять, что жена ждет его дома. Ход диалога дал бы основание для монтажного перехода непосредственно в одну из комнат квартиры *А*, где в это время находится его жена. После очень короткого показа этого кадра можно перейти к показу внутренней стороны двери квартиры, открываемой входящим *А*. Зритель не обратит внимания на то, что *А* войдет в квартиру через несколько секунд после того, как он видел его на улице. Время, в течение которого зритель

видел жену *A* в квартире, покажется ему достаточным для того, чтобы *A* поднялся на третий этаж. Из этого следует, что последовательность повествования здесь нарушена. Однако драматургическая значимость происходящих событий делает несущественным сжимание временного промежутка. В сцене улицы упоминается имя жены *A*. Это делает логичным монтажный переход к кадру самой жены. С кадра жены, ожидающей своего мужа, логичным будет и переход к кадру, в котором видно, как в квартиру входит *A*.

В каждом случае мысль, заложенная в первой сцене, передается во вторую, а драматургическое построение эпизода достаточно надежно для того, чтобы зритель не придал значения внешним несоответствиям.

Способность сокращать (или удлинять) продолжительность события на экране является наиболее важным средством ритмического построения, которым располагает монтажер. В приведенных нами случаях сжатие интервала между двумя событиями получается за счет того, что предполагается совершение какого-то действия вне экрана. Но этот метод сжимания реального времени может быть еще улучшен. Иногда можно соединить два кадра таким образом, что действие в них развивается явно последовательно, в то время как в действительности часть движения изъята.

Вот, например, мы видим актера, который бежит, удаляясь от камеры, по направлению к идущей вверх лестнице. Камера находится за спиной актера. Предполагается, что как только актер достигнет первой ступеньки, мы сделаем монтажный переход на укрупненный план лестничного марша, на котором видно, как актер вступает на первую ступеньку (рис. 8, кадры *a* и *b*). Теперь необходимо отыскать переход от одного кадра к другому: он будет на той фазе действия актера, где второй кадр продолжает первый.

На практике это не всегда необходимо. При демонстрации первого кадра может наступить момент, когда зритель начинает понимать, что, поскольку актер бежит по направлению к лестнице, он обязательно перепрыгнет через две или три ступеньки, прежде чем доберется до того места, где его зафиксирует камера во втором кадре. В таком случае иногда можно сделать монтажный переход на кадр *b* на несколько футов раньше, чем актер достигнет низа лестничного марша в кадре *a*, скажем, в тот момент, когда актер достигнет точки, обозначенной на схеме буквой *X*.

Тот факт, что переход является технически неправильным, не имеет значения, даже если зритель заметит ошибку, а есть много оснований считать, что он ошибку и не заметит. Мысль о том, что «актер собирается перепрыгнуть», заложена в первом кадре, а фактически прыжок показан во втором. Воздействие этой мысли столь сильно, что делает несущественным логическую неувязку. Если наш пример покажется несколько надуманным, приведем два подобных же случая из практики Сиднея Кола *.

* Film Editing by Sidney Cole. British Film Institute Pamphlet, 1944.

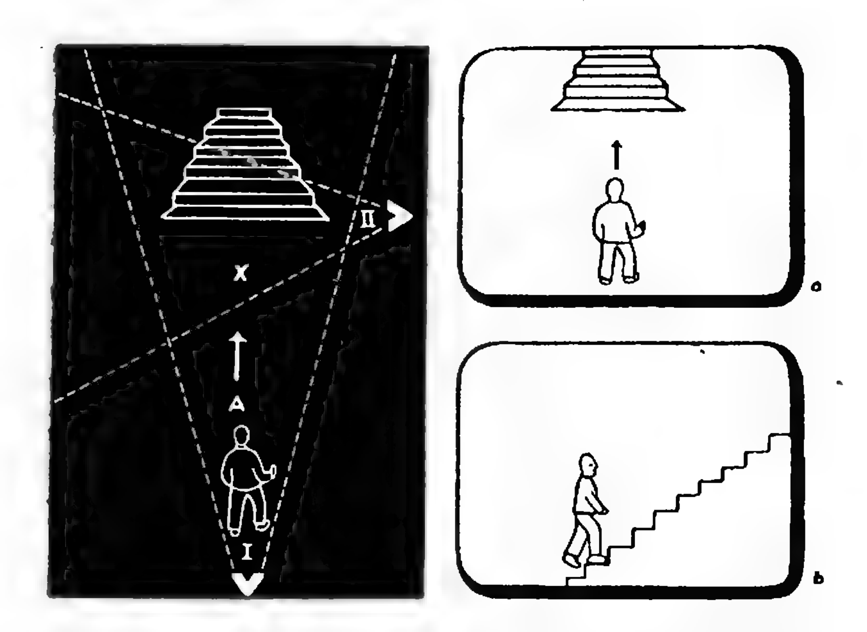


Рис. 8. Монтажный переход от *a* к *b* приемлем потому, что действие в них явно последовательно, хотя часть движения актера не показана

«В фильме «Они пришли в город»... была сцена, в которой Фрэнсэс Роу, приняв заранее обдуманное решение возвратиться в город, а не ехать обратно в Борнемут вместе со своей старухой матерью, говорит «прощай» и уходит, оставляя мать (Мэбел Терри-Льюис) в слезах. Кульминацией эпизода являлся кадр, в котором Мэбел Терри-Льюис уходит, удаляясь от камеры. Одинокая и разбитая, исчезает она вдали.

Когда дело дошло до монтажа этой сцены, мы столкнулись с тем, что по условиям декорации и по причинам сценарного порядка нам необходим был переходный кадр между планом Терри-Льюис в слезах и общим планом, на котором она окончательно исчезает. В первом кадре она стояла внутри цокольной части башни. В последнем кадре она уже вышла из башни и спустилась по двум ступенькам лестницы, которые вели к башне. Было ясно, что в том кадре, который необходимо поставить между двумя имеющимися планами, актриса выходила из башни и спускалась по двум ступенькам. Ничто не может быть проще, чем простая последовательность в киноповествовании. Но с точки зрения драматизма событий, их напряженности, эмоционального воздействия новый кадр был излишним.

Монтажер фильма Майкл Турмэн и я сам были в затруднении. Конечно, можно не ставить в фильм кадр, не имеющий какого-либо смыслового значения, и наплывом или вытеснением перейти с кадра 1 на кадр 3. Но это нарушало драматургическую целостность, поскольку подобный переход неизменно означает для зрителя разрыв во времени, существующий между двумя кадрами. Да и для специалиста в любом случае он означал бы монтажную неряшливость. Мы не могли найти ни одного плана, присутствие которого между кадрами 1 и 3 обосновывалось бы какой-то логи-

кой или заложенным в нем эмоциональным воздействием. Тогда мы набрались храбрости и, вооружившись ножницами,— до чего же крепко мы их держали в руках — вырезали план-нарушитель и сделали технически плавный переход с кадра 1 на кадр 3. Мизансцена была построена так, что мы перебросили действующее лицо из цокольной части башни в точку, расположенную в 12 ярдах от башни, игнорируя такие вещи, как дверь и две ступеньки! Зато нам удалось сохранить эмоциональный ритм сцены.

Мне не пришлось услышать по поводу этого монтажного перехода ни одного замечания как от специалистов, так и от рядовых зрителей. Музыка, сопровождающая данный отрывок, вероятно, содействовала тому, что скачок в изображении не резал глаз. Впрочем, я думаю, что подобный монтажный переход был бы приемлемым даже при полном отсутствии звука.

В финальном эпизоде фильма «Мой ученый друг» мы видим Вилла Хэя и Клода Халберт, попавших в ловушку в помещении, где находится механизм «Биг Бена». Ловушку устроил психически больной Мервин Джонс, преследующий Вилла и Клода с гвардейской алебардой в руках. В поисках выхода Вилл и Клод бросаются к первой попавшейся им двери, проходят в нее и лишь тогда осознают, что оказываются на парапете. В нескольких сотнях футов под ними они видят идущие по улице автомобили. Герои находятся на выступе, обрамляющем фасадную часть башни со знаменитыми часами.

Действенность этого трюка заключается в том, чтобы зрители поняли, где находятся Вилл и Клод, прежде чем это поймут сами герои. Поэтому очень важен был выбор точек, с которых велась съемка. После среднего плана внутреннего помещения башни, в котором видно, как герои проходят в дверь, дается монтажный переход на очень длинный общий план натуры, показывающий вершину башни с часами «Биг Бен» и две маленькие фигурки — Вилла и Клода, выбирающихся на парапет. Следующий кадр, естественно, должен быть достаточно укрупненным для того, чтобы показать реакцию героев на то, что зрителю уже известно, тем самым доводя трюк до полного завершения.

Предстояло решить трудную задачу. Нужно было вывести героев через дверь в кадре, снятом изнутри, с тем чтобы зрителю было ясно, что они делают. Теперь для сохранения последовательности повествования предстояло перейти на общий план и показать их выход из двери, после чего нужно было переходить к третьему кадру. Но длина общего плана была всего несколько футов, и зритель не успевал разобраться в событиях, показанных общим планом. Я предложил монтажеру удлинить общий план, чтобы дать возможность зрителям рассмотреть его; при этом длина остальных кадров не должна была изменяться.— Но это означает, что мне придется повторно показывать те же события,— сказал он.— Вот именно,— ответил я.— Вы проводите их через дверь на среднем плане, делаете монтажный переход на общий план при закрытой двери, повторяете в этом общем плане открытие дверв и проход через нее действующих лиц.

Монтажер так и сделал, обнаружив при этом, что повтор давал зрителю время приспособить свое зрение к резкому изменению в масштабе изображения в кадре. Процесс приспособления завершался примерно в тот момент, когда общий план по последовательности повествования вступал в точную гармонию со средним планом, снятым внутри башни».

Эти два примера делают значительно более ясным вопрос плавности монтажа. В первом куске опускается часть действия; во втором — действие частично повторяется (метод, иллюстрируемый во втором примере, находит довольно широкое применение в комедиях). Надо сказать, что оба отрывка обладают плавностью потому, что ясна последовательность развития собы-

тий. Вывод, который следует сделать, заключается в том, что техническая плавность является в хорошем монтаже лишь фактором второстепенной важности. Плавность мысли, идущая от кадра к кадру, то есть наличие серии сопоставлений, обусловленных необходимостью решения определенной задачи,— вот что является главнейшим условием успеха.

В наше время в студиях среди монтажеров иногда наблюдается тенденция больше заботиться о мелких деталях технического характера. В результате в ходе монтажа упускается то основное, на что следует обращать внимание. Это происходит вследствие совершенно неправильного толкования задач монтажера и ложной профессиональной гордости. Плавность монтажа не есть самоцель; это лишь одно из средств достижения драматургически насыщенного киноповествования.

РИТМ

Возможность удлинить или уменьшить продолжительность времени, в течение которого происходит событие при переносе его на экран, является в руках режиссера и монтажера чрезвычайно гибким оружием для создания желаемого ритма.

Мы уже видели, как можно связать важные события, опустив все то несущественное, что происходит между ними, как можно показать некоторые действия на экране значительно быстрее, чем они происходят в действительности. Но управление ритмом произведения, которое доступно создателям фильма посредством монтажа, далеко не ограничивается лишь исключением несущественных интервалов между событиями. Монтаж открывает значительно более широкие перспективы. Он предоставляет создателям фильма возможность изложить серию последовательно происходящих событий таким образом, чтобы каждый новый поворот в их развитии был показан в определенный момент и драматургически обоснован. Это требует распределения событий на протяжении всего повествования, а также своевременности отдельных монтажных переходов.

Для того чтобы представить себе все те преимущества, которые вытекают из определенного ритма монтажных переходов, рассмотрим два отрывка из фильма, в котором монтажных переходов нет совсем. Определив ущерб, нанесенный драматургической напряженности в результате устранения из фильма фактора монтажа, мы сможем получить ясную картину его реального значения.

Мы приводим два коротких отрывка из фильма «Веревка», поставленного Альфредом Хитчкоком. Фильм этот явился экспериментом, в котором режиссер попытался построить киноповествование, не прибегая к монтажным переходам. Действие развивалось с помощью непрерывно передвигающейся съемочной камеры.

Первый отрывок

Два юных студента колледжа, Брэндон (Джон Дэлл) и Филипп (Фэрли Грэйнжер), убили своего товарища, тоже студента колледжа Дэвида Кентли. Глупо бравируя совершенным преступлением, они организуют в ночь убийства вечеринку, на которую приглашают своего старого школьного учителя Руперта Кэдэлла (Джеймс Стюарт) и родителей убитого юноши. В течение большей части вечеринки парням удается скрыть от своих гостей тот факт, что они видели Дэвида в эту же самую ночь. Они притворяются, что позвали на вечеринку и Дэвида, а теперь только и делают, что удивляются его отсутствию. Руперт обращает внимание на их нервное поведение, бросающееся в глаза, и начинает подозревать недоброе. Покидая дом, Руперт подходит к горничной, чтобы взять шляпу, и случайно обнаруживает вещественную улику, изобличающую причастность обоих парней к убийству.

На среднем плане Руперта и горничной мы видим, как она, сняв шляпу с вешалки, подает ее гостю. Руперт рассеянно надевает шляпу. Это не его шляпа, так как она явно мала ему. Руперт снимает шляпу, опускает, поворачивает ее (кадр 1*a*) и внезапно обнаруживает внутри нее что-то его заинтересовавшее. В то время как Руперт держит перед собой шляпу, камера медленно надвигается до крупного плана (кадр 1*b*), показывая внутри шляпы инициалы. Это инициалы убитого юноши.

Для того чтобы дать возможность камере зафиксировать деталь, Руперту пришлось наклонить шляпу и выждать в течение примерно трех с половиной секунд — время, необходимое для наезда камеры. Затем зрителю была предоставлена возможность прочитать инициалы, после чего камера медленно устремилась вверх для того, чтобы показать выражение лица Руперта (кадр 1*c*) в тот самый момент, когда он внезапно осознал значение своего открытия.

Второй отрывок

В одной из последних частей фильма Руперт возвращается в квартиру, где совершено преступление, для того чтобы расспросить обоих парней насчет обстоятельств исчезновения Дэвида. В кармане у Руперта лежит веревка, с помощью которой, как он предполагает, был задушен юноша. Руперт готов к тому, чтобы вырвать у преступников признание.

Руперт стоит спиной к двум парням. Камера фиксирует крупным планом карман его пиджака. Мы видим, как Руперт извлекает из него веревку (кадр 2*a*). Намеками Руперт говорит об убийстве, не упоминая о том, в каких условиях оно произошло, но таким тоном, который не оставляет ни малейших сомнений в том, что ему известны все обстоятельства совершенного преступления. Внезапно он поворачивается, чтобы оказаться лицом к лицу с обоими парнями, держа перед собой в руках веревку (кадр 2*b*), и дает тем самым понять, что он знает, кто убил Дэвида. В то время как он начинает говорить, камера, отъезжая, медленно панорамирует вправо, фиксируя сначала угол комнаты (кадр 2*c*), затем неоновый рекламный знак, видимый через окно (кадр 2*d*), и, наконец, выражение лиц убийц (кадр 2*e*). Длина снятого плана, до появления обоих парней в кадре, 10 футов; понадобилось еще 5 футов, пока камера не остановилась на их лицах.

Оба отрывка показывают, как отсутствие возможности использовать монтажные переходы замедляет ритм, делает сцену более скучной.

В первом отрывке мы имеем простейший пример плохого ритмического построения, ведущего к тому, что острая ситуация остается неиспользованной. В тот момент, когда мы видим Руперта, рассматривающего что-то

находящееся внутри шляпы, драматургически важно изображение того, что он там видит. Если бы это был обычный фильм, монтажер сделал бы здесь монтажный переход прямо на крупный план инициалов, тем самым давая понять причину неуверенности, испытываемой Рупертом. Первый кадр предоставляет нам драматургически оправданный повод для показа второго кадра. Повествование будет, следовательно, ясным и острым. В том же виде, в каком эта сцена сделана в фильме «Веревка», налицо драматургически ничем не оправданный интервал между тем моментом, когда Руперт увидел инициалы, и появлением крупного плана. Движение камеры не содействует получению нужного результата. Это движение ведет лишь к отсрочке результата. Таково следствие применения бессмысленного и психологически неоправданного приема. В этом отрывке важным является кадр Руперта — тот кадр, который зритель видит перед тем, как начинается движение камеры,— и крупный план инициалов, то есть кадр, видимый в конце движения. Перемещение камеры в промежутке между двумя указанными кадрами ничего не дает.

Точно так же после крупного плана, находящегося на экране достаточно длительный промежуток времени для того, чтобы зритель мог опознать лицо, которому принадлежит шляпа с инициалами, следующим важным событием будет реакция Руперта. В обычном фильме здесь был бы дан монтажный переход с инициалов на лицо Руперта. В результате получилась бы четкая драматургическая взаимосвязь «причина и следствие». Медленный отъезд камеры, по существу, сводит на нет результат, который можно было получить.

Подобное явление можно обнаружить и во втором примере. Именно в тот момент, когда Руперт поворачивается, оба парня понимают, что их преступление раскрыто. Следующим значительным событием является их реакция. Если бы фильм был смонтирован обычными методами, монтажер дал бы здесь переход на кадр реакции парней (кадр 2*д*), чтобы зритель немедленно увидел результат предыдущего плана. Кадр 2*б* в том виде, в каком он дан в фильме, ставит полный драматизма вопрос: «Какова будет их реакция?». Ответ мы находим в кадре 2*д*. Наиболее результативным для киноповествования был бы переход непосредственно от кадра 2 *б* к кадру 2*д*. В фильме же имеется значительный интервал между кадром веревки и реакцией молодых преступников.

Можно возразить, что отсрочка перехода на кадр реакции обоих парней сделана сознательно, что, не ставя немедленно кадр 2*д*, режиссер хотел продержать зрителя в напряжении. Это было бы, конечно, вполне обоснованным толкованием намерений режиссера. Но даже если бы к этому и сводились его намерения, остается спорным, является ли отсрочка наилучшим способом достижения такого результата.

Как только камера начинает панорамировать, она фиксирует на своем пути целый ряд предметов, никак не помогающих развитию действия и не

«Веревка »

1а

1в

1с

2а

2в

2с

2д

2е

связанных с ним. Неоновая реклама за окном сама по себе красочна, но как деталь она не несет смысловой нагрузки и никак не усиливает напряжения. Отсрочка в показе реакции преступников получается за счет демонстрации зрителям таких предметов, которые не имеют никакого отношения к сюжету фильма. В течение некоторого времени драматургический конфликт направлен не по основному пути, а в сторону от него.

Если бы режиссер не был связан особым приемом подачи материала, он с таким же успехом добился бы отсрочки показа реакции юнцов методом обычного монтажа. Он мог бы оставить кадр Руперта на экране так долго, как считал необходимым, и перейти на показ реакции преступников в тот момент, когда напряжение было бы, по его мнению, достаточно нагнетено.

Преимущество такого монтажа данного отрывка заключается в том, что в течение всего времени демонстрации эпизода на экране зритель следил бы за тем, что является неотъемлемой частью конфликта. Сохранение на экране кадра Руперта не снизило бы напряжения, создаваемого отсрочкой показа реакции парней. Наоборот, кадр Руперта усилил бы еще больше напряжение, потому что зритель следил бы все время за изображением разыгрываемой на экране игры «в кошки-мышки».

Сравнивая киноповествование в том виде, в каком оно дано в фильме «Веревка», с тем, что было бы при обычном монтаже, можно сделать ряд выводов. Совершенно очевидно, что при монтаже двух отрывков достигаемый ими драматургический эффект был бы более решающим. После ряда экспериментов, произведенных на монтажном столе, монтажер нашел бы на пленке тот момент, когда на лицах обоих парней появляется нужная реакция. Было бы найдено и то место, где следует дать монтажный переход, где становится важным, чтобы зритель увидел инициалы внутри шляпы.

Монтажер определил бы расстановку кадров для получения нужного результата с наибольшей эффективностью. При этом его не стесняли бы трудности, связанные с продолжительными перемещениями съемочной камеры. Если бы отрывки были сняты с различных нужных точек, то монтажер располагал бы в ходе своей работы полной свободой. И если сейчас фильм «Веревка» характерен отсутствием драматургической четкости, то при обычном монтаже можно было бы обеспечить точное киноповествование, насыщенное драматизмом.

Можно себе представить результат общего воздействия фильма, обладающего продуманным монтажным построением. Пять футов пленки, затраченные на то, чтобы камера передвинулась и заглянула внутрь шляпы, являются потерянными. Время, затрачиваемое на их демонстрацию на экране,— полностью потерянное время. Если потерю времени по приведенному эпизоду умножить во много раз, а таких эпизодов в этом фильме множество, то мы получим картину общей потери темпа.

Помимо проблемы ритмического размещения отдельных монтажных переходов существует чрезвычайно важная проблема правильного ритмиче-

ского построения целого события во взаимосвязи с остальной частью эпизода. В главе, посвященной монтажу комедийных эпизодов, мы уже разобрали вопрос о том, как в ряде случаев комедийную ситуацию можно создать, предвосхитив ее. В других случаях такого же результата можно достичь, захватив зрителя врасплох, сыграв шутку со зрителем.

В эпизоде из фильма «Возвращение Топпера» сценарий построен так, что комедийная ситуация выясняется спустя продолжительное время после того, как были заложены ее основы. Комедийный эффект получается именно в результате обратного порядка в показе событий. В отрывке из фильма «Третий человек» ритмическое построение было прямо противоположным. Комедийный эффект в этом фильме коренным образом отличается от того, который мы видели в «Возвращении Топпера».

Такой же выбор предоставлен нам и в более серьезных драматических сценах. В отрывке из фильма «Пламенные друзья» зритель заранее знает, что Мэри обнаружит театральную программу. Ощущение напряженного ожидания создается тем, что реакция ее оттягивается до момента, когда события доводятся до своей кульминации. Порядок событий здесь совершенно такой же, как в примере из фильма «Возвращение Топпера».

Другим методом ввода в ткань повествования важного события является полная его неожиданность для зрителя. Приводим пример такого метода.

«БОЛЬШИЕ ОЖИДАНИЯ»

Режиссер Дэвид Лин. Монтажер Джек Гаррис.
Производство «Синегильд», 1946.
Отрывок из первой части.

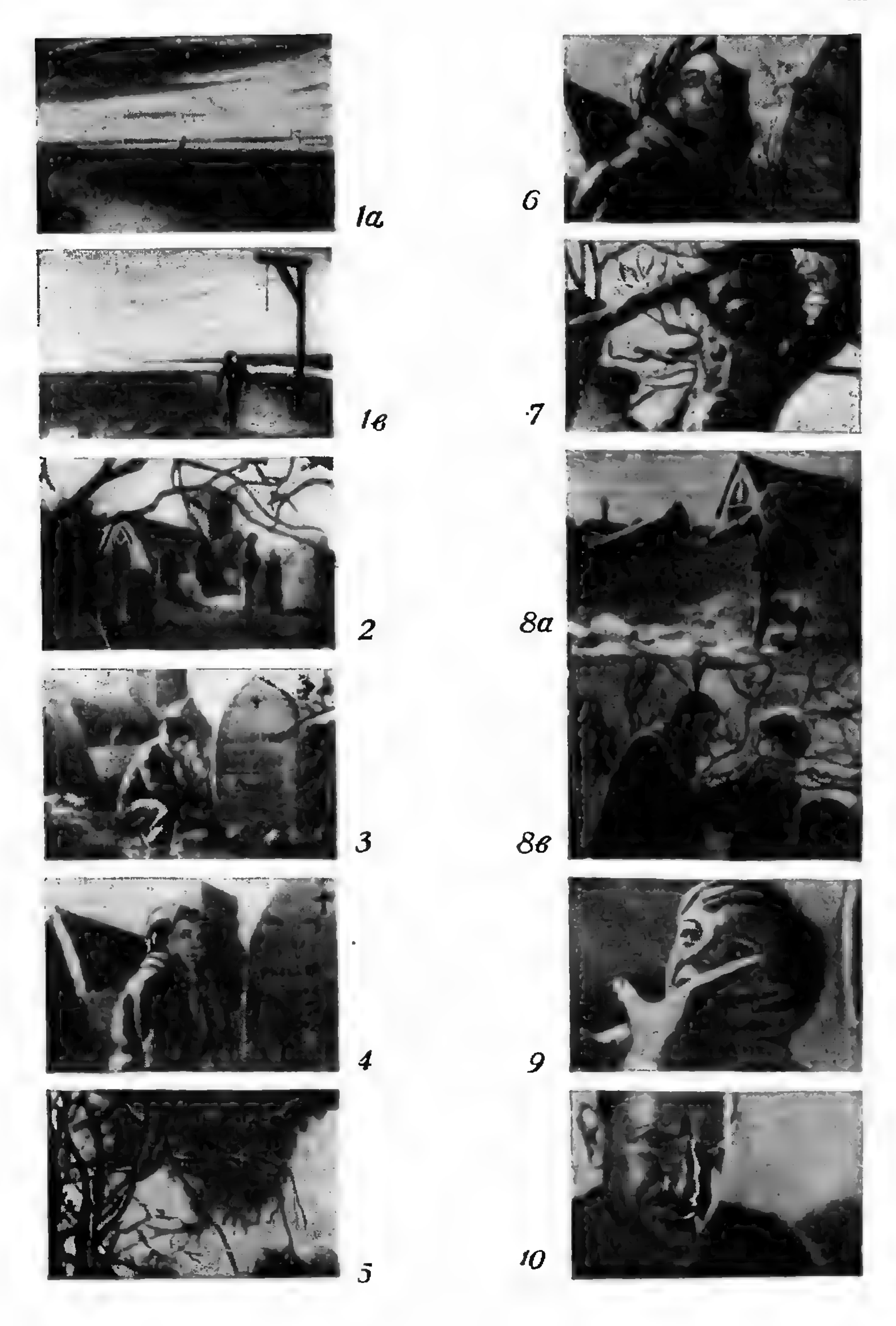
Начало фильма. Ему предшествует лишь кадр страниц книги, в котором диктор говорит, что маленький мальчик из кадра 1 — это Пип.

1.	Натура. Устье Темзы. Закат солнца. Общий план маленького мальчика — Пипа, бегущего слева направо вдоль берега реки. Камера следует и панорамирует вместе с Пипом, бегущим по изгибающейся тропинке. Теперь Пип направляется на камеру. У самой дороги возвышается виселица. Она находится в правой части кадра. Пробегая мимо, Пип всматривается в нее. Он продолжает бежать и выходит из кадра справа.	Пронзительно, словно привидение, завывает и шумит ветер.	38 фт
	Наплыв на:		
2.	Натура. Кладбище. Средний план. Пип. В правой руке он несет пучок остролистника. Мальчик перелезает через развалившуюся каменную ограду, и вместе с ним камера панора-	Ветер продолжается.	31 фт

	мирует вправо, следуя за мальчиком; он проходит мимо памятников и старинных могил, расположенных в церковном дворе. Камера продолжает панорамировать, не выпуская из кадра мальчика, направляющегося к одному из памятников. Дойдя до него, Пип опускается на колени. Теперь он стоит перед памятником на полуобщем плане.		
3.	Средний план. Пип, опустившийся на колени у подножия памятника. Он вырывает куст увядших роз, отбрасывает его в сторону, разравнивает землю, а затем кладет в изголовье могилы, у могильного камня принесенный им пучок остролистника.	Ветер продолжается.	21 фт 5 кдр
4.	Полукрупный план. Пип, опустившийся на колени около могильного камня. Он нервно оглядывается по направлению к камере.	Треск ветвей. Все громче завывает ветер.	10 фт 11 кдр
5.	Общий план. Голые ветви дерева с точки зрения Пипа. Ветер раскачивает их, и Пипу кажется, что к нему тянутся чьи-то костлявые руки.	Шум ветра и треск ветвей.	6 фт 3 кдр
6.	Полукрупный план. Пип осматривается по сторонам (как в кадре 4).		5 фт 9 кдр
7.	Средний план. Ствол старого дерева с точки зрения Пипа. Ствол выглядит очень мрачно и кажется Пипу похожим на искалеченное человеческое тело.	Треск ветвей.	4 фт 10 кдр
8.	Средний план. Пип вскакивает и бежит справа налево по направлению к каменной стене. Камера панорамирует вместе с ним, затем останавливается в тот момент, когда мальчик бежит на камеру и попадает прямо в руки высокого, грязного, странного и страшного человека. Его одежда и оковы красноречиво говорят о том, что это беглый каторжник.		6 фт 12 кдр
9.	Крупный план. Пип. Он открывает рот и вскрикивает. Большая грязная рука закрывает рот мальчика, принуждая его к молчанию.	Пип громко вскрикивает.	1 фт 11 кдр
10.	Крупный план. Каторжник. Лицо его грязно и хмуро. Он острижен наголо. Он искоса смотрит вниз, на Пипа.	Каторжник. Замолчи, маленький дьяволенок, иначе я перережу тебе глотку.	3 фт 9 кдр

Джек Гаррис пишет:

«Кадр 1 в основном должен дать представление о месте действия. Однако значимость его для создания «атмосферы» поистине огромна. Этому благоприятствует


1а
1в
2
3
4
5
6
7
8а
8в
9
10

освещение — дело происходит не днем, но и не ночью. Мрачные краски, которыми дано место действия, усугубляются наличием виселицы. Большое расстояние, отделяющее нас от мальчика, делает его маленькую фигурку одинокой и затерянной.

В следующем кадре (2) мы видим Пипа входящим на кладбище. Только теперь мы можем рассмотреть черты его лица. Подтверждается наше подозрение о том, что мальчик испуган. Вся обстановка так же мрачна, как и раньше, но несколько более причудлива — камера стоит на уровне роста Пипа, делая могильные плиты чуть более высокими, чем рост мальчика.

В этих двух кадрах все время мы слышим завывания ветра. Он воет и свистит, пронзительно и беспрестанно. В конце кадра 3 внезапно появляется новый звук. Впервые слышится странный шелест и скрип.

Мы делаем монтажный переход к более крупному плану Пипа (кадр 4) в тот момент, когда он смотрит вверх, отведя взгляд от могилы. Пип в ужасе застывает именно тогда, когда он видит то, что зритель увидит в кадре 5,— большое поскрипывающее дерево с ветвями, похожими на таинственные руки, протягивающиеся к мальчику. Кадр снят с той нижней точки, с которой смотрит на дерево ребенок.

Монтажный переход возвращает нас к Пипу (кадр 6), а в кадре 7 мы показываем еще более отвратительную картину другого дерева: на этот раз ствол похож на искалеченное человеческое тело.

Ни мальчик, ни мы не в состоянии выдержать все это, и зритель с облегчением следит за ребенком, убегающим от призрачной, неестественной, угрожающей обстановки. Когда мальчик успевает пробежать довольно значительное расстояние и граница кладбища недалека, мы внезапно обнаруживаем, что он наталкивается на нечто страшное — страшное и живое препятствие. Мы не успеваем еще ничего разглядеть, когда раздается крик Пипа. Этот крик мы и видим в крупном плане.

Только после этого мы впервые имеем возможность рассмотреть то, что преградило мальчику путь,— рослого страшного человека. А потом мы впервые слышим и его голос, голос дребезжащий, скрипучий.

Монтажный план всего отрывка был разработан до съемок, хотя режиссер, само собой разумеется, снял некоторое количество дублей. Самой трудной задачей, которую пришлось разрешить во время съемки, было неожиданное появление каторжника. Нужный эффект был достигнут, после нескольких неудовлетворительных попыток, панорамированием камеры вместе с бегущим мальчиком, до тех пор, пока он не наталкивается на неподвижно стоящего каторжника.

Трудность монтажного перехода заключалась в том, чтобы решить, когда следовало закончить панораму, и дать кадр кричащего мальчика. Нашей задачей было задержать панорамный кадр на экране в течение достаточно длительного промежутка времени, для того чтобы зритель мог рассмотреть ту преграду, на которую натолкнулся ребенок, увидеть, что это был человек, и человек к тому же не очень приятный. Вместе с тем кадр следовало держать на экране не столь долго, чтобы позволить детально рассмотреть человека и сделать вывод, что в конце-то концов это был человек, наделенный всеми человеческими чертами. Быть может, для читателя представит интерес то, что четырнадцать кадриков проходит на экране с момента появления каторжника до перехода на крупный план Пипа. Звук крика Пипа начинается на 4 кадрика раньше, чем следует монтажный переход, и точно в тот момент, когда фигура каторжника исчезает из поля зрения зрителя».

Следовательно, здесь перед нами тот случай, когда режиссер стремится захватить зрителя врасплох, ввести новое событие через потрясение. Для достижения подобного результата недостаточно одного лишь появления в

ткани повествования неожиданного события. Внезапность должна быть заранее подготовлена. Во-первых, создается атмосфера тайны, при которой возможно возникновение опасности. Затем, в момент показа довольно устрашающей картины (кадр 7), Пип обращается в бегство. Мы готовы вздохнуть с облегчением в тот самый момент, когда появляется нечто действительно устрашающее. Это застает зрителя врасплох именно тогда, когда напряжение, в котором он находился, должно было ослабиться. Режиссер и монтажер сознательно построили эпизод таким образом, чтобы внушить зрителю мысль о миновавшей опасности, и лишь после этого захватили его врасплох.

Если бы режиссер стремился сохранить в эпизоде напряжение, он прибегнул бы к иному монтажному построению. Он показал бы Магуича, наблюдающего за Пипом, тем самым предупредив зрителя о том, что должно произойти. Тогда появление Магуича было бы неожиданным лишь для мальчика. Эмоциональная реакция зрителя сводилась бы к тому, что он напряженно ждал бы того момента, когда должна произойти встреча каторжника с ребенком.

В том и в другом случае — наступает ли событие после того, как зритель был о нем предупрежден, или оно неожиданно для него — само событие следует как-то подготовить заранее. Если целью режиссера является напряженное ожидание, зрителю необходимо заранее показать, чего же он должен ожидать. Если же режиссер стремится к внезапности, предупреждение должно быть, если так можно выразиться, негативным: зрителя следует сознательно увести от предстоящего знаменательного события с тем, чтобы оно явилось для него полной неожиданностью.

Выбор между возможностью подготовить зрителя к кульминации и внезапным ее возникновением предоставляется монтажеру всякий раз, когда необходимо сделать переход на крупный план. Вопрос об этом встает тогда, когда вот-вот должно произойти особо важное событие,— скажем, одно из действующих лиц готовится принять яд. Когда же следует переходить на крупный план: в *самый ли* критический момент или *до того*, как этот момент наступает?

Если монтажный переход на крупный план делается за какое-то время *до того,* как актер проглатывает яд, то самый факт возникновения на экране крупного плана заставляет зрителя предугадать близость кульминации и с напряжением ожидать того, что должно произойти. Если же монтажный переход на крупный план совпадает с тем моментом, когда губы актера соприкасаются со стеклянной ампулой, содержащей яд, то это будет полной неожиданностью для зрителя. В примере, приведенном выше, монтажер, поставив зрителя перед фактом внезапности, решил оттянуть появление действительно страшного изображения еще на четырнадцать кадриков, тем самым усилив неожиданность временной неуверенностью и напряжением, и лишь затем сделать окончательное открытие.

ТЕМП. РИТМ

Анализируя финальный эпизод преследования из фильма «Обнаженный город», мы видели, как режиссер и монтажер разработали процесс усиления и ослабления состояния напряженности посредством постоянного изменения темпа монтажа. Применяя разнообразные технические приемы, они управляли той скоростью, с которой развиваются события, и, следовательно, степенью волнения, которое порождается той или иной сценой. Теперь обратим наше внимание на находящиеся в распоряжении монтажера различные технические приемы управления темпом развития событий в фильме.

Разнообразие темпа имеет значение лишь постольку, поскольку оно увеличивает или снижает интерес зрителя к тому, что он видит на экране. Поэтому, обсуждая в любой форме проблему темпа, важно различать темп, созданный техническими средствами (это без труда достигается быстрой сменой на экране отдельных кадров), и темп, порожденный интересом к развитию сюжета киноповествования. Эпизод может одновременно обладать быстрым развитием и быть скучным. Свидетельством тому является преследование в конце почти любого второсортного ковбойского фильма. Эпизод может иметь замедленное развитие и быть напряженным, например некоторые сцены из фильмов Хитчкока с напряженным развитием действия. Но как бы быстро ни развивались события в кульминационном эпизоде фильма «Обнаженный город», как бы ни был тревожен сопровождающий их звук, воздействие этого эпизода на зрителя было бы значительно менее ощутимым, если бы кульминации не предшествовал убедительно изложенный и драматургически обоснованный конфликт.

Очень часто, сделав монтажный ритм эпизода чрезвычайно быстрым, можно создать неглубокое, поверхностное впечатление быстрого, волнующего действия. Если мы будем сменять зрительные образы во все убыстряющемся темпе, то получим ощущение все возрастающего волнения. Такой прием можно использовать для того, чтобы усилить интерес к сюжету фильма.

Но очень важно, чтобы возросшая быстрота монтажного ритма теснейшим образом увязывалась с содержанием монтируемых кадров. Попытки ускорить монтажный темп путем подрезки отдельных кадров и сокращения их метража в определенных случаях обречены на заведомую неудачу. Эпизод, составленный из кадров длиной в пять футов каждый, может показаться более замедленным, чем другой эпизод, в котором длина каждого кадра составляет десять футов.

Каждый план повествует о разных вещах, и потому его следует рассматривать отдельно. Один кадр раскрывает все содержание за очень короткий промежуток времени, другой кадр требует для раскрытия содержания более продолжительного времени. Это обстоятельство следует учитывать, так как в противном случае ускорение монтажного темпа заведет

нас в тупик. Даже если тот или иной эпизод привлекает к себе внимание зрителя главным образом убыстренным темпом монтажного построения, все же обязательно, чтобы каждый кадр оставался на экране столько времени, сколько необходимо для осознания зрителем его содержания.

Так, например, если режиссер хочет показать на экране отрывок письма, количество времени, затрачиваемое зрителем на прочтение определенного числа слов, заранее известно. Если время демонстрации текста сокращается, то совершенно очевидно, что часть информации, содержащейся в письме, останется непрочитанной. Если письмо остается на экране больше времени, чем необходимо на его прочтение, изображение письма наскучит части зрителей, ожидающих следующего кадра.

План актера, бегущего из одной точки в другую, должен быть дан целиком. Только в этом случае весь смысл, заложенный в этом плане, дойдет до сознания зрителя. Если, руководствуясь желанием убыстрить темп, мы сделаем монтажный переход прежде, чем актер достигнет пункта своего назначения, то часть информации, содержащейся в этом кадре, не дойдет до зрителя. С другой стороны, перебивка статичным изображением, скажем крупным планом револьвера, находящегося в руке убийцы, приведет лишь к установлению того факта, что убийца держит револьвер. Нескольких секунд достаточно для того, чтобы сделать ясным все значение такого кадра.

Точно так же там, где общий план эпизода, насыщенного действием, следует обычно держать на экране в течение продолжительного времени для того, чтобы дать зрителю возможность разобраться в происходящем, крупный план воздействует непосредственно и значительно быстрее доходит до сознания. Таким образом, можно держать на экране крупный план в течение более короткого промежутка времени, чем общий план. Нужно, однако, заметить, что мы говорим здесь об очень общих понятиях и не собираемся предлагать какие-либо точно определенные правила.

Приняв во внимание содержание каждого кадра и размер, которым снято изображение, следует также учесть еще один фактор. Речь идет о том контексте, в котором этот кадр входит в фильм. Кадр, который вводит зрителя в курс неожиданного события, должен задерживаться на экране дольше, чем кадр, лишь повторяющий нечто уже знакомое. Ниже мы скажем об этом подробнее; пока же ограничимся лишь следующим утверждением: каждый кадр должен быть оставлен на экране в течение определенного минимума времени, необходимого, чтобы быть понятым зрителем, а также для того, чтобы до сознания зрителя дошло все его значение. Этот минимум времени определен в каждом отдельном случае размером, которым снято изображение, его содержанием, происходящим в нем движением и, наконец, контекстом.

Мы, конечно, не утверждаем, что «критическая» длина того или иного кадра может быть точно подсчитана. Мы не утверждаем и того, что к та-

кому подсчету следует стремиться там, где это возможно. Речь идет о том, что, строя эпизод с намерением дать его в чрезвычайно быстром темпе, монтажер должен учитывать особенности, присущие каждому конкретному кадру.

Создание впечатления быстроты достигается не только путем подрезания кадра до минимально возможной длины. Это не единственный метод. Когда мы хотим создать впечатление быстрого действия, часто лучше всего прибегнуть к изменениям темпа, а не к сохранению постоянного предельного темпа. В отрывке из фильма «Торговые моряки» вы видели, что, хотя весь эпизод насыщен чрезвычайно быстрой серией операций, темп подачи материала непрерывно изменяется. Эпизоды с быстрым действием сознательно перебиваются отрывками с более медленным развитием. В результате самый факт изменения темпа подчеркивает ощущение быстроты. Если бы весь отрывок был смонтирован в том темпе, в котором смонтирован кульминационный кусок, непрерывная предельная быстрота вскоре стала бы монотонной.

Убедительность материала, преподносимого зрителю, зависит от того, насколько он отличается от материала, ему предшествующего: убыстрение темпа дает значительно более сильное ощущение быстрого действия, чем постоянно поддерживаемый предельный по своему темпу монтаж. Примером этого положения может служить начало эпизода из фильма «Жил однажды веселый жулик» и две искусственные перемены темпа в эпизоде из фильма «Скала Брайтона».

Воздействие, оказываемое на зрителя частотой монтажных переходов, определяется также природой противопоставлений, содержащихся в монтируемых кадрах. Обычно отрывки, в которых применяется очень большое количество монтажных переходов, представляют собой эпизоды с двумя параллельно развивающимися действиями, идущими на непрерывных перебивках. В них зритель обнаруживает уже знакомый ему образец кинеповествования и ждет монтажных переходов от преследователя к преследуемому. Каждый монтажный переход мгновенно фиксирует внимание зрителя. Поэтому чередование кадров может идти в очень быстром темпе.

В отрывке, где монтажный переход переключает нас на новый зрительный образ, резко отличный от предыдущего, каждый кадр следует дать на экране значительно более продолжительное время, чтобы зритель осознал каждый новый зрительный образ. Примером этому может служить общий план Вилла Хэя и Клода Халберта на башне «Биг Бена» в фильме «Мой ученый друг» (см. стр. 245). Величина изображения в результате монтажного перехода резко изменяется, и, таким образом, общий план необходимо оставить на экране в течение значительного промежутка времени для того, чтобы зритель разобрался в его содержании.

Этот принцип может быть иногда с пользой применен на практике, что и подтверждается отрывком из фильма «Жил однажды веселый жулик».

В нем мы видели, как монтажер сознательно разложил на ряд отдельных кадров одно непрерывно развивающееся действие. В результате зритель находился в состоянии неустанного напряжения, и у него складывалось ощущение, что события в эпизоде развертываются с большой скоростью.

Проблема создания определенного темпа в повествовании этим далеко не исчерпывается. Помимо соблюдения того или иного монтажного ритма внутри эпизода монтажер должен также позаботиться о подходящих переходах от сцены к сцене. На практике это означает при переходе от одной сцены к другой возможность выбора между простым переходом от одного плана к другому или монтажным переходом наплывом или затемнением.

Самым обычным приемом перехода от одного эпизода к последующему считается наплыв. Искусственность создаваемого им изображения приводит к разрыву в последовательности киноповествования и четко разграничивает две соприкасающиеся между собой сцены. Этот прием используется уже много лет, и теперь наплыв воспринимается зрителем как признак того, что между двумя событиями прошло некоторое время. Следовательно, если монтажер хочет подчеркнуть, что вторая сцена происходит через какой-то временной промежуток после первой, он перейдет от первой сцены ко второй наплывом.

В равной мере «возвращение в прошлое» — прием, уводящий киноповествование по времени назад,— обычно начинается и завершается с помощью наплывов. Зритель без труда сможет следить за развитием событий при условии, если временной промежуток четко введен в ткань повествования — изменение внешнего облика действующих лиц, места действия, разница во временах года, бросающаяся в глаза в двух кадрах, следующих друг за другом.

Однако не всегда для простого соединения двух эпизодов, разделенных временны́м промежутком, нужен наплыв. Во втором разделе книги мы рассмотрели случай, когда сцена, происходящая на улице около дома, продолжается кадром, в котором события развиваются на третьем этаже в квартире, принадлежащей одному из действующих лиц. Вы видели, как фраза из диалога может соединить обе сцены таким образом, чтобы обосновать и сделать приемлемым монтажный переход. При других обстоятельствах эти две сцены можно было бы с равным успехом соединить наплывом.

Тем не менее с точки зрения драматургической напряженности каждый из двух переходов дает различные результаты. Соединяя обе сцены посредством наплыва, мы прерываем последовательность киноповествования. У зрителя создается такое впечатление, что одна сцена завершена, а другая начинается. Если же сцены соединены репликой, разрыв в последовательности действия не ощущается. Весь эпизод воспринимается как единое целое, и драматургическая ткань не нарушается.

Нельзя сказать, какой из двух приемов желательнее,— это следует решить в каждом конкретном случае. В приведенном нами примере необхо-

димо было выяснить, какой из двух возможных драматургических результатов полезнее для сюжета. Нужно, однако, сказать, что автоматическое применение наплывов для соединения любых двух эпизодов, столь обычное для современных фильмов, часто приводит к нежелательным для киноповествования результатам. Драматическая пауза, сопутствующая наплыву, вовсе не всегда нужна, если одна сцена прокладывает путь для следующей.

Второй метод соединения эпизодов драматургически обоснованным монтажным переходом отлично иллюстрируется «возвращением в прошлое» в фильме режиссера Дэвида Лина «Пламенные друзья». В двух случаях (один из них разбирается на стр. 288) режиссер использует монтажный переход для ухода к событиям прошлого и возвращению снова в сегодняшний день. Это создает впечатление, что сцена «возвращения в прошлое» является с точки зрения драматургической неотъемлемой частью более крупного эпизода. Если бы сцена «возвращения в прошлое» ограничивалась двумя наплывами, то было бы нарушено ощущение целостности и последовательности развития действия.

Выбор приема соединения двух сцен наплывом или монтажным переходом обусловливается также и требованиями темпа. Так, например, в фильме «Мир и его жена» режиссер Фрэнк Капра (который, как говорят, неотступно руководит монтажом своих фильмов) для соединения отдельных сцен очень часто пользуется монтажными переходами. Во многих случаях он обрывает шутливый эпизод с пощечинами тотчас после подачи «коронной шутки». Зрители еще смеются над острой комедийной ситуацией, а режиссер уже переходит к следующему эпизоду. Получается ощущение потрясающего по напряженности темпа; интерес зрителя не ослабевает ни на одно мгновение.

Наплывы могут быть использованы и с иной, более важной целью. В ряде случаев те считанные мгновения, в течение которых на экране остаются оба кадра, участвующие в наплыве, можно сделать драматургически очень значимыми. Наплыв на «возвращение в прошлое» в эпизоде из фильма «Гражданин Кэйн» (см. стр. 124), где кадр Лейланда, понимающе покачивающего головой, уступает место кадру Кэйна и его жены, который несет совершенно очевидную драматургическую нагрузку.

Область применения затемнений ограниченнее. Затемнение выражает более отчетливую паузу в киноповествовании. Оно разрывает ход действия и отделяет предшествующее действие от того, которое последует за ним. В том случае, если это желательно, затемнения могут быть очень действенными. Однако некоторые мастера киноискусства утверждают, что от затемнений следует полностью отказаться. Они считают, что бессмысленно показывать зрителю пустой экран. Нет необходимости присоединяться к такому утверждению или опровергать его; правильно использованное затемнение может иногда обеспечить паузу, необходимую для размышления, и дать зрителю время осознать драматургическую кульминацию. Если оно дано к

месту, затемнение можно использовать в качестве драматургического «разбега», подготовки к следующей сцене.

Для перехода от одной сцены к последующей используются и другие «оптические» приемы. Иногда вместо наплыва можно применить вытеснение. Часто затемнение в диафрагму или из диафрагмы красноречивее, чем обычное затемнение. Применение вытеснения или диафрагмы в настоящее время считается старомодным; это, однако, не означает, что данные приемы когда-нибудь снова не войдут в обиход. Выбор тех или иных приемов «оптического» перехода в большой степени зависит от существующих условностей. В наши дни мастера киноискусства, по-видимому, предпочитают изобразительно менее нарочитые приемы, отдавая таким образом предпочтение затемнению, а не кадрам, снятым в диафрагму, наплывам, а не вытеснениям.

До сих пор мы рассматривали вопрос о своевременности монтажных переходов применительно к конкретным драматургическим ситуациям и во взаимосвязи с более широкими требованиями общего ритма эпизода. Теперь следует обратиться к более трудно определяемому фактору — ритму всего фильма, ставящему монтажера в еще более жесткие рамки.

Проблема монтажных переходов с соблюдением ритмического взаимодействия сводится к ощущению монтажером небольших, с трудом уловимых колебаний метража каждого куска. Трудно здесь делать какие-либо выводы, потому что сокращение или удлинение каждого кадра тесно связано с содержанием. Важность ритмически правильного монтажа может быть должным образом оценена только в процессе просмотра большого количества материала, входящего в фильм. Неправильный или отрывистый ритм той или иной сцены обычно проявляется достаточно отчетливо. Там же, где имеется правильный ритм, мы почувствуем естественное развитие киноповествования.

Выше мы попытались разобрать достоинства монтажного перехода во время движения или в момент передышки. Мы установили, что обычно желательнее монтажный переход в момент приостановки действия. Здесь нельзя дать точных рекомендаций, потому что проблема ритмических монтажных переходов в огромной степени решается индивидуально, в соответствии с личными склонностями монтажера. Тем не менее остановимся на тех причинах, которые побуждают нас предпочитать монтажный переход в момент передышки.

Как мы уже сказали, монтажер должен всегда стремиться сохранить тот ритм, в котором актер исполняет свою роль. Если монтажер делает переход в тот момент, когда актер движется, он тем самым навязывает зрителю разрыв в изображении, не совпадающий с ритмом актерской игры. Обратимся снова к тому примеру, который мы уже приводили выше. Движение актера, наклоняющегося вперед и берущего стакан с вином, распадается на два этапа: движение вперед и движение назад. В конце и в начале каждого из этих движений имеется момент передышки. Если монтажный переход совпадает с моментом передышки, то он усиливает ритмичность актерской

игры. Если же, напротив, монтажный переход делается *во время* движения, то он сообщает действию извне надуманный ритм.

Трудно указать точные причины, по которым монтажный переход столь важен для ритма действия. Одной из них, возможно, является то, что, будучи зрительно мотивированными, монтажные переходы приобретают большую плавность. Но каковы бы ни были причины, практический результат обычно совершенно очевиден. Плохо смонтированный эпизод, в котором монтажные переходы нарушают ритм действия в кадрах, производит впечатление «грязной», непрофессиональной работы. Обнаружить ее очень легко.

Опасность навязывания действию несвойственного ему ритма возникает еще и с другой стороны. В главе, посвященной эпизодам, построенным на диалоге, мы уже отмечали, что иногда можно выбросить с помощью монтажного перехода интервал между двумя репликами и тем самым усилить темп эпизода. Это, однако, весьма опасный путь. Хороший актер, у которого высоко развито чувство ритма, использует паузы между репликами для определенных целей. Вмешательство в его трактовку роли часто может снизить яркость создаваемого образа.

То, что справедливо в отношении сцен, построенных на диалоге, в равной мере применимо и ко всем другим сценам. Режиссер дает указания об исполнении того или иного эпизода в павильоне в таком ритме и с такими изменениями темпа, которые он считает наиболее соответствующими духу произведения. Подлинный ритм действия должен быть определен именно в павильоне. Монтажер может придать киноповествованию более законченную форму, выделить наиболее выигрышные места, но ритм актерской игры, то есть ритм действия *внутри* кадра, останется неизменным. Если сцена разыграна в медленном темпе, можно несколько улучшить этот темп с помощью монтажа, убрав кое-какие паузы и тем самым ускорив ритм эпизода.

Очень важно, чтобы у читателя не осталось впечатления, будто создание нужного в данном случае ритма — дело несложное, нечто такое, что придет само собой, при условии, что монтажер бережно сохранит ритм, заложенный в актерском исполнении. Некоторые отрывки, в которых события следует показать прежде всего в изображении, часто должны быть сняты режиссером со многих точек зрения, чтобы позже, за столом в монтажной, создать особый, искусственный ритм.

Так, например, в начале фильма «Красная река» режиссера Говарда Хаукса имеется отрывок, в котором группа людей готовится в далекий путь. Вместе со скотом, который они гонят на рынок, им предстоит пройти многие тысячи миль по территории страны. Сцена происходит на рассвете. Общим планом, очень медленной панорамой показаны огромные стада скота, ожидающие отправки. Атмосфера спокойного ожидания ощущается во всем.

Но вот наступает момент, когда начальник экспедиции дает приказ готовиться к отправлению. Приказ передается из уст в уста, и внезапно на экране возникает очень крупный план одного из пастухов. Конь его стано-

вится на дыбы, и через весь экран проходит лицо человека в тот самый момент, когда он кричит: «По-о-шел!». За этим кадром проходят примерно двенадцать подобных кадров других пастухов, сменяющиеся на экране в быстром темпе. После них дан монтажный переход еще на один общий план, снятый с точки, расположенной позади двигающегося стада. Вступает фонограмма с традиционным для такого кадра звуком. Путешествие началось.

Трудно описать словами точное впечатление, оставляемое этим отрывком, потому что оно очень сильно зависит от ритма. Быстро сменяющиеся крупные планы зрительно действуют так, словно труба, призывающая на битву. Они создают своеобразную симфоническую увертюру к предстоящему далекому пути. Это достигается разрывом медленного, монотонного ритма общих планов серией крупных планов. Рожденные таким образом эмоциональные оттенки безусловно не свойственны несмонтированному материалу данного отрывка. Они полностью найдены приемом ритмического построения, созданным монтажером.

ОТБОР КАДРОВ

Если бы мы попытались создать стройную теорию монтажа, то следовало бы приступить к этому следующим образом. Можно было бы взять простую драматургическую ситуацию и перечислить различные возможные пути отбора наиболее выразительного изобразительного материала для ее воплощения. Любой подобный теоретический анализ потребует учета той роли, которую выполняют в эпизоде такие элементы, как актерская игра, освещение, диалог, декорации, шумы и музыка. Анализ одних только проблем монтажа не представляет ценности, потому что определенный отрывок, сыгранный двумя различными актерами, снятый двумя различными операторами, с несколько отличным в обоих случаях диалогом, может потребовать различных приемов монтажа.

Таким образом, изучение проблем, возникающих при отборе кадров, потребовало бы детального анализа деятельности всех других творческих элементов, участвующих в процессе создания фильма. Именно поэтому мы рассматриваем отрывки из фильмов, приведенные в разделе втором, не только с точки зрения проблем, возникающих в монтажной, но и с точки зрения проблем, возникающих на съемочной площадке павильона. Речь идет об отборе соответствующих экранных образов. Потому-то мы и надеемся, что большинство вопросов, возникающих в связи с таким отбором, отражено в практических примерах. Однако в выбранных нами отрывках отбор кадров производился главным образом с точки зрения усиления ими действенности диалога и актерской игры.

Нам остается теперь лишь разобрать несколько менее типичных примеров, в которых отбор экранных образов является основным, решающим

элементом творческого процесса. В этих примерах самый процесс отбора кадров и последующее противопоставление отобранных планов должны вызвать у зрителя эмоциональное восприятие и сообщить ему мысли, которые невозможно передать никакой другой формой выразительности. Здесь мы имеем дело с чисто кинематографическими приемами, основой которых является монтаж.

«ПИКОВАЯ ДАМА»

Режиссер Торолд Диккинсон. Монтажер Хэзль Уилкинсон.
Сценаристы Родней Экланд и Артур Бойс.
Экранизация одноименного произведения А. С. Пушкина.
Производство «Уорлд Скринплэйз», 1948.

Отрывок из восьмой части.

Санкт-Петербург, 1806 год. Герман (Антон Уэлбрук) — бедный, но честолюбивый офицер инженерных войск, узнал, что графиня Раневская владеет великой тайной карточного выигрыша. Он решает вырвать ее тайну. Для достижения цели Герман ухаживает за Лизой — молодой воспитанницей графини,— рассчитывая таким образом получить доступ в дом графини.

В предыдущем эпизоде Лиза и графиня, передвигающаяся с палкой, одетая в длинную меховую накидку, шелестящую шелком подкладки при каждом шаге графини, были в опере. Во время спектакля Герману удалось ненадолго повидать Лизу и договориться с ней о встрече в доме графини. Позже он напоминает графине о ее страшном прошлом, и та умирает от испуга. Герман возвращается в казарму, так и не узнав тайны.

1.	Крупный план. Герман читает книгу, которую зритель видит. Ее название: «Мертвые должны выдать свои тайны». Он пьет. Камера отъезжает назад и возвращается к крупному плану руки Германа, ставящей стакан на стол. Герман берет бутылку и наполняет стакан. Камера следует за Германом, фиксируя момент, когда он поднимает бутылку. Полукрупный план Германа. Он ставит бутылку.	Слышится музыка. Г е р м а н *(шепчет)*. Мертвые должны выдать свои тайны... Музыка умолкает.	39 фт 8 кдр
2.	Крупный план. Герман спит. Он открывает глаза и осматривается, пытаясь уяснить себе, где стучат.	Стук.	24 фт 3 кдр
3.	Крупный план. Шторы с движущимися на них тенями.		4 фт 4 кдр
4.	Полукрупный план. Спина Германа. Он движется по направлению к окну и, постепенно отдергивая шторы, открывает окно.	Стук.	28 фт 2 кдр
5.	Средний план. Герман. Он высовывается из окна, затем закрывает его, поворачивается. На лице его удивление. Он делает шаг вперед, останавливается, прислушивается, затем выходит из кадра.	Стук. Резкий, хлопающий звук с неравными интервалами.	43 фт 11 кдр
6.	Полукрупный план. Герман около двери, прислушивается. Внезапно он	Хлопающая дверь.	17 фт 7 кдр

	распахивает дверь, чтобы взглянуть на того, кто за ней стоит. В коридоре никого нет. Хлопает дверь.		
7.	Полукрупный план. Герман смотрит на дверь.	Стук палки	10 фт 2 кдр
8.	Общий план. Коридор. Камера панорамирует на стоящего возле двери Германа. Он задергивает шторы, закрывает дверь и приникает к ней. Герман выходит из кадра. Дверь открывается настежь, и шторы от порыва ветра вздуваются.	Стук палки и звук шелестящей ткани.	31 фт 15 кдр
9.	Полукрупный план Германа. В комнате бушует ветер.	Хлопающая дверь. Сильный порыв ветра (так продолжается до кадра 19).	2 фт 1 кдр
10.	Стол с бутылкой и стаканом. Стол снят угловым ракурсом.		1 фт 5 кдр
11.	Из-под каминной решетки столбом поднимается пыль.		1 фт 1 кдр
12.	Падает керосиновая лампа.		1 фт
13.	Лампа, подвешенная под потолком в центре комнаты, описывает все новые круги. На фоне — шторы.		2 фт 3 кдр
14.	Кровать. Со стены срываются карты.		1 фт 2 кдр
15.	Со стены срываются карты.		1 фт 8 кдр
16.	Качается стол с бутылкой.		1 фт 8 кдр
17.	Лампа раскачивается из стороны в сторону. Колышутся шторы.		3 фт
18.	Окно. Камера отъезжает назад, в то время как ветер гонит карты и бумаги к окну. С ожесточением вздуваются шторы.		9 фт 3 кдр
19.	Средний план. Герман стоит в центре комнаты. Лампа раскачивается над его головой. Штора бьется перед самой камерой.	Ветер прекращается.	5 фт 7 кдр
20.	Средний план. Герман стоит спиной к камере. Он медленно отходит. Штора теперь неподвижна.		6 фт 8 кдр
21.	Полукрупный план. Герман. Он осматривает комнату, где все пришло в беспорядок, и медленно отступает назад. Камера движется за ним. Герман слышит стук палки и отступает к окну. Камера переходит к крупному плану, показывая Германа, который садится на подоконник. Он закрывает глаза в тот момент, когда шелест шелка платья графини и стук палки становятся все более громкими.	Стук палки и шелест шелка. Порыв ветра.	
	Герман смотрит.	Голос графини. Мне приказано удовлетворить вашу просьбу... тройка... семерка... туз... Я прощаю вам мою смерть при условии, если вы женитесь	
	Герман снова закрывает глаза.		

Герман открывает глаза и осматривается. Камера фиксирует палаш, висящий на стене.	на моей воспитаннице Елизавете Ивановне. Стук палки и шелест шелка затихают. 124 фт 7 кдр

Этот эпизод характерен, с нашей точки зрения, теми средствами, которыми постановщик передал душевное состояние своего героя. Весь отрывок, до самых последних кадриков плана 20, является тщательной подготовкой к появлению духа графини в кадре 21. Отдельные кадры, из которых каждый вносит незначительные детали (особенно это касается кадров 10—18), сводятся в эпизод. Показанные в том контексте, в котором они вошли в фильм, эти детали содействуют созданию ощущения какой-то сверхъестественной, неотвратимой угрозы, нависшей над героем.

Важно отметить следующее обстоятельство: хотя кадры и сняты во все более необычных ракурсах и смонтированы так, что эта необычность угла зрения все более возрастает, каждый план, взятый в отдельности, содержит в себе лишь незначительную долю этого весьма сложного общего комплекса. Воздействие эпизода на зрителя является результатом нарастающего эффекта множества деталей, показываемых зрителям в тщательно продуманной последовательности. Это и придает всему эпизоду его силу.

Совершенно иным видом монтажной композиции является приводимый другой отрывок.

«ЛЕДИ ИЗ ШАНХАЯ»

Режиссер Орсон Уэллес. Монтажер Виола Лоуренс.
Производство «Колумбиа», 1948.
Отрывок из второй части.

О'Хара (Орсон Уэллес), сильный, сентиментальный ирландский моряк, пришел на выручку миссис Баннистер (Рита Хейворт), на которую было совершено нападение. Обстоятельства нападения были весьма странными, и моряк считает, что оно было подстроено самой пострадавшей. Миссис Баннистер приглашает О'Хара принять участие вместе с ней и ее мужем в путешествии на яхте, принадлежащей Баннистерам. О'Хара отвергает предложение. На следующий день Баннистер (Эверетт Слоун), калека, являющийся «величайшим из существующих преступников-адвокатов», разыскивает О'Хара в конторе найма моряков. О'Хара вторично отказывается принять участие в предстоящей поездке. Затем О'Хара, Баннистер и несколько моряков присаживаются выпить. В конце выпивки Баннистер прикидывается пьяным и валится замертво на пол.

Все повествование ведется от имени О'Хара.

Наплыв:

1.	Натура. Порт. Моторная лодка идет через экран справа налево.	О'Хара *(за кадром, повествовательно).* Естественно, кому-то нужно было доставить мистера Баннистера домой. Я подумал — 15 фт

2

4

5

9

Наплыв:
2. Моторная лодка, идущая на камеру.
Наплыв:
3. Моторная лодка, идущая через экран в тот момент, когда она проходит между двумя пришвартованными лодками.
4. Полукрупный план. Ожесточенно лающая такса скребет лапой борт лодки.
5. Полукрупный план. Миссис Баннистер смотрит с презрением.
6. Съемка через борт яхты. Какой-то моряк и О'Хара поднимают Баннистера с моторной лодки на борт яхты. Миссис Баннистер, стоя на переднем плане справа, спиной к камере, с руками в карманах, наблюдает за ними.

— что не могу оставить беспомощного человека лежать в кабаке. Так вот, я не понимал, что делаю — 8 фт
— а он был таким же беспомощным, как беспомощна спящая гремучая змея. 7 фт

Громкий, отрывистый лай собаки. 3 фт 2 кдр

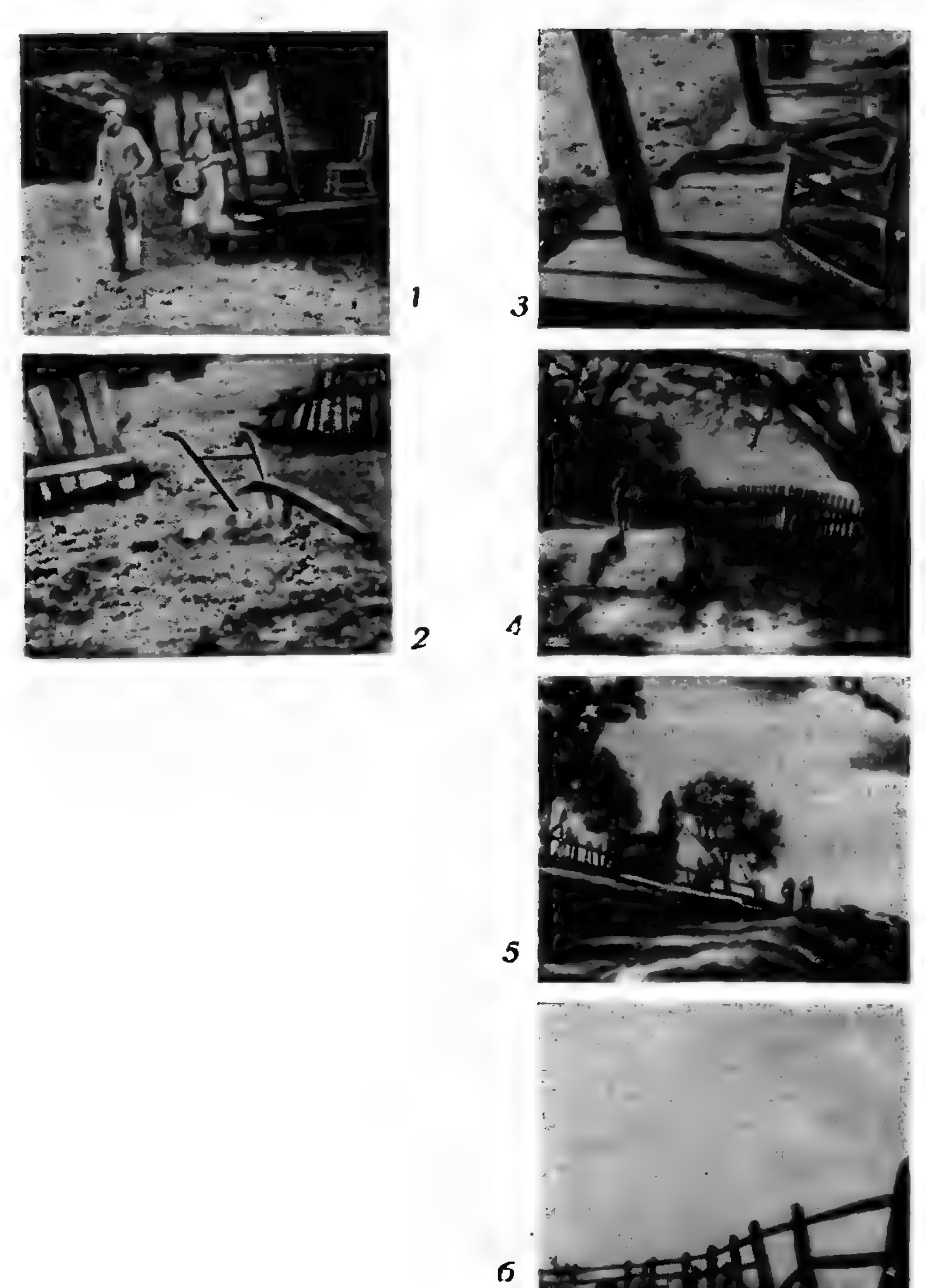
Баннистер *(за кадром)*. Как это мило с вашей стороны, Майкл —
Лай собаки замирает. 3 фт
Баннистер.— что вы оказались таким заботливым, когда я был так пьян.

Воздействие, на которое рассчитывали здесь авторы, может быть, вероятно, лучше оценено, если мы рассмотрим эпизод без кадра 4. Без этого кадра все действие развивается очень просто. Моряк помогает пьяному человеку подняться на борт. Но вместе с тем здесь чувствуется и нотка предостережения: позже мы обнаружим, что Майкла завлекают в ловушку. Безразличие миссис Баннистер становится более ощутимым из-за контраста с кадром 4. Часть той необузданной свирепости, которая передается через отрывистый лай собаки, подсознательно воспринимается зрителем и переносится им на внешне бесстрастное выражение лица миссис Баннистер. Аналогичный прием был использован Орсоном Уэллсом в одном из последних эпизодов фильма «Гражданин Кэйн», где был показан зловеще кричащий длиннохвостый попугай.

В данном случае нужный эффект получается в результате применения таких средств, которые не связаны органически с сюжетом. Собака позже еще раз появляется в одном кадре, но там она никак не влияет на развитие сюжета. Кадр 4 используется для придания драматичности сцене, которой она без этого кадра не имела. Достигается это тем, что кадр 4 вызывает у зрителя внезапно возникающие ассоциации.

Дело вкуса каждого решить, получается ли в данном случае тот эффект, которого добивались авторы фильма. Пожалуй, средства для решения этой задачи слишком бьют на внешний эффект и потому плохо вяжутся с таким несложным содержанием. Тем не менее следует признать, что подобный лобовой внешний контраст может быть использован в ряде случаев с большим успехом.

Еще один вид монтажной композиции (только с трудом можно представить себе другой пример такого резкого отличия от приведенного выше



1

2

3

4

5

6

эпизода из фильма «Леди из Шанхая») иллюстрируется отрывком из финала фильма «Табачная дорога», поставленного Джоном Фордом.

Джитера (Чарли Грэйпвайн) и Аду (Элизабет Паттерсон) выгнали из их дома. Медленно и печально бредут они по дороге. Отрывок представляет собой финал повести об этих людях, и Форд стремился оставить у зрителя тягостное ощущение их трагической судьбы. Во всех шести кадрах говорится об одном и том же. По мере того как фигуры героев становятся все более отдаленными, эпизод приобретает все большую силу эмоционального воздействия.

Приведенные три эпизода можно рассматривать в качестве иллюстрации трех различных видов монтажных композиций. Первый из них основан на нарастающем эффекте ряда ничем не связанных между собой кадров; во втором эффект достигается прямым контрастом, наконец, в третьем он получается при повторении одной и той же темы.

Но такое деление явилось бы простым привешиванием ярлыков к процессам, одинаковым в самой своей основе. В каждом отдельном случае режиссер-постановщик намеревается создать драматургическое напряжение, пользуясь для этого изображением. Именно отбор изобразительного материала и представляет собой важный этап в творчестве. Совершенно естественно, что применяемый при этом принцип изменяется в зависимости от той или иной драматургической задачи, которую приходится решать. Отрывки из фильмов «Пиковая дама», «Леди из Шанхая» и «Табачная дорога» могут в равной мере служить доказательствами разнообразия и гибкости приемов монтажа изобразительного материала.

Угол зрения, под которым мы рассматриваем эти приемы, зависит от того, подходим ли мы к искусству монтажа фильма теоретически или эмпирически, что свойственнее для большинства художников. В том и в ином случае три отрывка дают нам возможность осознать изумительную выразительность всех эпизодов, выразительность, вытекающую из основного свойства искусства кино: отбора и монтажа изображения, способного взволновать зрителя.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

МОНТАЖ ЗВУКА

ВВОДНАЯ ЧАСТЬ

В предыдущей главе мы обосновали возможность монтажного перехода с одного кадра сцены к другому кадру той же сцены тем, что в повседневной жизни мы непрестанно отмечаем подобные резкие переключения нашего внимания. Оторвавшись от книги, которую я читаю для того, чтобы посмотреть, кто вошел в комнату, я резко переключаю внимание с книги на дверь. Мое зрение мгновенно фиксирует предметы, находящиеся между книгой и дверью, но я не отдаю себе в этом отчета, потому что до поворота головы ничто меня не интересовало, помимо книги, а после поворота головы — помимо двери. Из этих фактов, проверенных на практике, мы сделали заключение, что наилучшим способом переключения в фильме от одного изображения к другому является монтажный переход, а не панорамирование камеры.

Система восприятия нами звуков несколько иная. В отличие от зрения, слух способен воспринимать сигналы, поступающие из *любого направления,* при условии, что источники этих звуков достаточно мощны. Мы можем одновременно слышать многие различные звуки, поступающие из нескольких направлений. Когда в пределах радиуса, доступного нашему слуху, появляется новый звук, он не вытесняет другие, а становится частью суммы звуков, которые мы слышим. Монтажный переход с одной фонограммы на другую был бы надуманным путем передачи естественных звуков и имел бы тенденцию свести на нет тот дополнительный элемент реализма, который придает фильму звук. Поэтому проблему использования звука в фильме следует решать иначе.

Для того чтобы аналогия между звуком и изображением была более отчетливой, разберем прежде всего процесс зрительного восприятия. Как мы уже сказали, глаз наш неизбирателен в том смысле, что он воспринимает все, что попадается в поле его зрения. Но не все он видит одинаково четко. Когда я пишу, сидя за письменным столом, сосредоточив внимание на листе бумаги, на котором я пишу, в поле моего зрения имеется ряд других предметов — пепельница, резинка для стирания, моя левая рука,— о которых я не думаю. Только физическое движение или сознательное усилие мозга, заставляющие меня перенести внимание на один из окружающих предметов, приводит к тому, что я начинаю полностью учитывать их присутствие.

Если, предположим, чья-то до тех пор недвижимая рука станет торопливо писать в верхней части лежащей передо мной страницы, я немедленно осознаю факт происходящего *движения* и инстинктивно взгляну в том направлении. Тогда движущаяся рука станет новым центром приложения моего внимания. По этой причине режиссер будет обычно стремиться к тому, чтобы сосредоточить действие в центре кадра, позаботившись о том, чтобы остаток кинематического поля ви́дения (т. е. экрана) располагался более или менее симметрично вокруг основной точки приложения внимания.

Подобное явление можно наблюдать и в отношении объектов, расположенных на заднем плане. Если я стою на перекрестке и смотрю на столб с указателями, то в поле моего зрения окажется и все то, что расположено на заднем плане, но этот задний план будет не в фокусе. Он привлечет мое внимание только тогда, когда что-нибудь, например внезапный взлет птицы, заставит меня переключить глаза на более удаленную точку. Вот почему кинооператор, снимающий ту или иную сцену, обычно стремится сохранить в фокусе только ограниченный отрезок поля зрения камеры, тем самым автоматически фиксируя внимание зрителя на определенных предметах. Тогда задний план будет не в фокусе, точно так же как он был бы не в фокусе, если бы мы действительно осматривали это место действия.

Примерно таким же является и процесс нашего восприятия звука. В каждый данный момент вокруг меня слышится множество шумов, в том числе тикание будильника, музыка и речь из включенного в соседней комнате радиоприемника. Эти звуки не фиксируются в моем сознании, если только я не настрою себя на то, чтобы услышать их. Точно так же как в моем сознании не фиксировался ландшафт, расположенный на некотором расстоянии за указательным столбом, не фиксируется в нем и тикание будильника. Мы отлично знаем, как можно исключить из своего сознания все посторонние шумы, сосредоточиваясь на чем-то одном, конкретном. Но если внезапно зазвонит будильник, мое внимание будет невольно отвлечено внезапной *переменой* в характере и громкости звука, точно так же как внезапное *движение* птицы отвлекло мое внимание от указательного столба.

Если мы хотим, чтобы в фильме звук явился реалистическим дополнением к изображению, необходимо учесть при записи фонограммы изложен-

ный выше процесс восприятия человеком звуков и шумов. Нет необходимости воспроизводить на экране все звуки, сопровождающие это изображение в реальной жизни. Как не доходит до моего сознания тикание часов в то время, когда я думаю о чем-то другом, так и зрителю совершенно безразлично, если на экране он увидит часы, которые не будут тикать (зритель даже не обратит на это никакого внимания), если только он окажется отвлеченным другими событиями, происходящими в фильме. Другими словами, записывать нужно только такие звуки, которые имеют особую значимость.

Однако применение этого принципа имеет определенный предел. Если мы видим двух действующих лиц, ведущих беседу в движущейся автомашине, рекомендуется предоставить зрителям возможность услышать шум работающего двигателя. Из этого мы делаем вывод, что действие происходит в настоящей автомашине. Если при первом переходе на кадр автомашины шум работающего двигателя будет отсутствовать, зрители тотчас придут к выводу, что что-то не в порядке.

Когда действующие лица начинают беседу, необходимость в шуме двигателя отпадает, поскольку разговор представляет больший интерес; поэтому звук работающего двигателя может быть приглушен. Делая это, мы никоим образом не отходим от правды жизни. В условиях реальной жизни шум автомашины становится совершенно несущественным, и мы перестаем его замечать. Однако монтажный переход в фонограмме от шума идущей автомашины на диалог невозможен, потому что, как мы видели, наш мозг чутко реагирует на внезапные перемены в звуке. Монтажный переход привлечет внимание к перемене и потому покажется неестественным. Шум автомашины должен постепенно приглушаться и затем едва-едва прослушиваться лишь как фон.

Этот простейший пример поможет нам установить различие, лежащее в основе использования в кино звука и изображения. В противоположность отдельным звукам, например словам, изменения в характере и уровне громкости звука должны представлять собой скорее образные звуковые наплывы или затемнения, чем простые переходы. Поскольку в фильме изменения в звуке того вида, который был рассмотрен выше, должны быть записаны как действительно происходящие, соответствующие подсознательным процессам, развивающимся в нашем мозгу, постольку их следует делать постепенно, чтобы не вводить зрителей в заблуждение.

Был разработан метод записи отдельных фонограмм, которые впоследствии перезаписывались на одну фонограмму при различной громкости звучания тех или иных составных элементов. Это дало возможность получать постепенные переходы, причем при перезаписи звукооператоры давали каждой из первоначальных фонограмм то звучание, которое было необходимо.

Выше мы рассмотрели такие звуки, которые возникают в источниках, видимых на экране, то есть синхронные звуки. Однако человеческий слух

воспринимает всевозможные окружающие нас звуки независимо от направления нашего взгляда. Обычно мы воспринимаем значительное количество звуков, возникающих в невидимых нами источниках. Если мы хотим получить правдивое отображение действительности, эти несинхронные звуки должны быть записаны на фонограмме рядом со звуками синхронными. Больше того, мы можем установить, что несинхронные звуки в определенном смысле важнее, чем звуки синхронные. Если я иду в гору и вижу спускающуюся мне навстречу с горы автомашину, тот факт, что я услышу шум двигателя автомашины, не добавит ничего нового к моему познанию окружающего меня мира. Если же следом за мной в гору будет подниматься другая автомашина, я сначала услышу ее, а лишь затем увижу. В этом случае шум привлечет мое внимание к чему-то такому, о чем я прежде не знал, а именно, что мимо меня проедет автомашина. Здесь несинхронный звук имеет большее значение, чем синхронный.

Подсознательный процесс, происходящий в нашем мозгу, в ходе которого из всей суммы окружающих нас звуков мы отбираем определенные шумы, а все прочие изгоняем из нашего сознания, в огромной мере благоприятствует несинхронным звукам. Вот как об этом говорит Пудовкин:

«...в реальной жизни, вы, читатель, можете внезапно услышать крик о помощи. Вы видите только окно. Вы выглядываете из него и вначале не видите ничего, кроме движения автотранспорта. Но вы *не слышите естественные звуки, присущие этим автомашинам и автобусам.* Вместо этого вы все еще слышите тот крик, который впервые привлек ваше внимание. Наконец ваши глаза отыскивают точку, из которой исходит крик. Там собралась толпа и кто-то поднимает раненого, *теперь лежащего молча.* Но, наблюдая за раненым, вы начинаете слышать шум уличного движения, а в этом шуме, непрерывно усиливаясь, слышится пронзительный сигнал скорой помощи.

Теперь ваше внимание привлекает одежда пострадавшего — его костюм похож на тот, в котором ходит ваш брат. И тогда вы вспоминаете, что брат должен был прийти к вам в два часа. В последующие за этим мгновения напряжение доходит до предела, вас охватывают волнение и неизвестность, является ли тот человек, который, быть может, сейчас умирает, вашим братом или нет. *Все звуки прекращаются,* и вам кажется, что вокруг царит полная тишина. Может быть, сейчас два часа? Вы смотрите на часы и тотчас слышите их тикание. *Это первое синхронное движение* изображения и присущего ему звука с того мгновения, когда вы услышали крик» *.

Можно возразить, что эпизод, приведенный Пудовкиным, является искусственным примером, специально разработанным для подтверждения выдвинутого тезиса. Тем не менее он вполне убедительно показывает, что мы не воспринимаем синхронных звуков. Как правило, я, когда пишу, не обращаю внимания на скрип пера. В то же время несинхронные звуки имеют тенденцию привлекать наше внимание потому, что они информируют нас

---

* «Film Technique» by V. I. Pudovkin, Newnes, 1933, pp. 157—158.

о чем-то таком, что мы прежде не знали, о чем-то таком, что мы к тому же *хотим* услышать.

Теперь должно быть ясно, для чего мы сделали такое большое отступление от нашей непосредственной темы. Если режиссер хочет творчески использовать фонограмму, ему следует иметь в виду те общие принципы, которые мы изложили выше. Однако точное воспроизведение наблюдаемой действительности может привести в лучшем случае лишь к добросовестному ее воссозданию. Где же тогда лежат пути свободных поисков для режиссера и звукомонтажера?

Режиссер должен дать свое собственное толкование того или иного события. Это в равной степени касается и изображения и звука. Обычно постановщик не стремится показать сцену на экране, полностью копируя повседневную жизнь. Оставаясь в пределах сохранения правдоподобия, режиссер стремится показать сцену с предельным драматизмом. Имея это в виду, он может весьма свободно обращаться с фонограммой, не привлекая внимания зрителя к примененным техническим приемам.

Вернемся к часам, которые мы видим на экране. Уже было сказано, что если происходящее действие достаточно интересно, *нет необходимости* давать тикание часов. Оно, конечно, может прослушиваться. Если постановщик хочет передать чувства, обуревающие одного из героев, который с нетерпением ждет важные для развития сюжета известия, то *тикание* часов усилит атмосферу напряженности. В другом случае режиссер может использовать тикание часов в начале эпизода, а позже вывести этот звук. Он может также дать во взаимодействии с тикающими часами любое число несинхронных звуков по одному или по нескольку таких звуков одновременно. И действительно, постановщик располагает широким ассортиментом звуков, что дает ему возможность придавать драматическую окраску естественным звукам.

Умелое использование звука ведет не только к дополнению продуманно снятого изображения чрезвычайно действенной фонограммой. При таком применении звука фильм создается не сам по себе, а с учетом возможностей, открываемых ассоциативным методом использования звука. В фильме режиссера Фрица Ланга «Вы живете лишь однажды» есть эпизод, являющийся простейшим примером этого правила.

В комнате на вертящемся стуле, спиной к открытому роялю, сидит молодая женщина (Сильвия Сидней). Она одна в комнате. Героиня знает, что ее муж (Генри Фонда) должен быть повешен в одиннадцать часов. В тот момент, когда стрелки часов показывают время, назначенное для казни, молодая женщина поднимается со стула и случайно опускает руку на открытую клавиатуру рояля. Тоскливый, мрачный звук разрывает тишину и как бы передает жестокую непоправимость утраты. Для создания нужного воздействия события, происходящие на экране, должны естественно подводить к желаемому звуковому эффекту. Выбор мельницы в качестве места

действия для эпизода ограбления в фильме «Вышедший из игры» (см. ниже) является другим примером того же порядка. Подобных примеров можно было бы привести множество.

Звуковые эффекты отбирают режиссер и звукомонтажер. Чем раньше в ходе производства фильма будет завершена разработка всех деталей эпизода, тем лучшими окажутся окончательные результаты. После принятия решения о том, как будет сделан данный эпизод, на звукомонтажера возлагается еще и другая, очень важная обязанность — запись фонограммы. Зная те драматургические требования, которые предъявляются к эпизоду, звукомонтажер должен постараться сделать такую фонограмму, которая давала бы звук нужного в данном случае оттенка. Для какой-то сцены может понадобиться гудок автомашины. Совершенно недостаточно извлечь из фонотеки первую попавшуюся фонограмму с записью гудка автомашины и подложить ее под изображение. Звукомонтажер должен продумать вопрос о том, какой именно звук нужен для данной сцены, и в соответствии с этим подготовить фонограмму. Ниже даны три сцены, в которых может понадобиться гудок автомашины.

1. Сцена уличного движения.
2. Комедийная сцена, где маленький мальчик забирается на сиденье автомашины, принадлежащей его отцу. К неудовольствию родителей мальчик многократно нажимает на гудок.
3. Сцена, где водитель автомашины, которая вот-вот наедет на ребенка, дает последнее, отчаянное предупреждение.

Очень трудно объяснить на словах различие в характере звука гудка, необходимого в каждом из трех описанных выше случаев, даже если это различие и легко распознается при прослушивании. Все же мы можем сказать, что в первом случае необходим низкий, нерегулярно слышимый гудок, то длинный, то короткий. Во втором случае гудок может быть продолжительным и громким, с дребезжащим, настойчивым звучанием; в третьем случае это будет единственный, короткий, пожалуй, высокий, пронзительный гудок. Такой звук лучше всего передаст грозящую неминуемую опасность. Во всех случаях звук будет достоверным, но особые его звучания в каждом отдельном случае придадут сцене драматический колорит.

АНАЛИЗ ЗВУКОВОЙ ЧАСТИ ФИЛЬМА

В нескольких последних главах, посвященных главным образом вопросам, связанным с монтажом изображения, мы не раз отмечали, что темп и ритм, а также в определенной мере и громкость звучания фонограммы влияют на общий темп развития действия в эпизоде. Перед тем как приступить к общему анализу влияния звука на ритм киноповествования, обратимся к эпизоду из фильма «Вышедший из игры» и посмотрим, как это выглядит на практике.

«ВЫШЕДШИЙ ИЗ ИГРЫ»

Режиссер Кэрол Рид. Монтажер Фергус Мак Донелл.
Звукомонтажер Гарри Миллер.
Производство «Ту Ситиз Фильм», 1946.

Отрывок из второй части.

Джонни Мак Куинн (Джеймс Мейсон), руководитель тайной организации, скрывался в течение шести месяцев в доме своего друга. Он готовил налет на местную мельницу, чтобы украсть там деньги и пополнить ими кассу своей организации. Просидев безвыходно в течение целых шести месяцев в помещении, Джонни Мак Куинн во время налета на кассу мельницы почувствовал головокружение. Его неспособность принять быстрое и правильное решение приводит к провалу операции. Пат, сидящий за рулем автомашины, Нолэн и Мэрфи являются соучастниками Джонни.

Приведенному ниже эпизоду предшествуют кадры, в которых Пат, заехав за Джонни, Нолэном и Мэрфи, направляется с ними на мельницу.

1—2.	Джонни, Нолэн и Мэрфи выходят из автомашины и поднимаются по ступеням здания дирекции мельницы.	Шум шагов и бой часов на городской башне. 9 фт
3.	Снято через застекленную дверь здания дирекции мельницы в момент, когда трое мужчин входят внутрь.	Перезвон курантов на городской башне перед боем. Скрип двустворчатой двери в тот момент, когда трое входят в здание. Возникает низкий, пульсирующий гул работающего мельничного оборудования. 11 фт
4—5.	Нолэн, Мэрфи и Джонни проходят по коридорам здания. В обоих кадрах они идут на камеру.	На фоне шума мельницы. Гулкий звук шагов мужчин на протяжении обоих кадров все больше нарастает. 24 фт
6—17.	Трое мужчин входят в помещение бухгалтерии, выхватывают револьверы и приказывают всем служащим оставаться неподвижно на своих местах. Джонни направляется к открытому несгораемому шкафу, берет связки банкнот и укладывает их в свой чемодан. На заднем плане часть помещения отгорожена стеклянной перегородкой. За ней работают девушки. В течение всего эпизода Нолэн следит за служащими и никого не допускает к перегородке. При этом он иногда тихо насвистывает. Слов здесь сказано очень мало.	Шум мельницы слышится теперь громче, чем прежде. Все случайные звуки — шелест банкнот, шаги и т. д.— слышатся вполне отчетливо. Диалога здесь практически нет, зато можно различить шепот Нолэна с присвистом: «Пст... Пст... Ш-ш-ш...» 75 фт
18.	Пат остался у подъезда в автомашине. Он наблюдает за чем-то, что находится вне кадра.	Шум мельничного оборудования прекращается. Слышится девичий смех. Его перекрывает звук двигателя автомашины. 7 фт
19.	Снято с точки зрения Пата. По лестнице здания дирекции поднимаются двое. Камера панорамирует на звонок аварийной сигнализации, укрепленный на фасаде здания.	Двигатель работает теперь громче и на большем числе оборотов. Отчетливо доносятся более гулкие шаги двух мужчин, поднимающихся по лестнице. 8 фт

20.	Крупный план. Пат боязливо озирается.	Вдалеке слышится цокот копыт. Крик угольщика: «Угольщик!» Гул двигателя автомашины продолжается. 5 фт
21.	Съемка с точки зрения Пата. Медленно приближается на камеру конная повозка угольщика. Она подъезжает к обочине дороги около склада, закрывая путь автомашине Пата.	Цокот копыт прекращается. Гул двигателя автомашины продолжается. 2 фт
22—24.	Пат с тревогой смотрит на повозку угольщика.	Гул работающего двигателя автомашины продолжается. 10 фт
25—28.	Помещение бухгалтерии. Джонни заканчивает укладку банкнот в свой чемодан. Остальные грабители отходят к дверям, готовые покинуть комнату. Нолэн дает пару предупредительных свистков, приглашая приятелей поторапливаться.	Тот же, что и прежде, шум мельничного оборудования. Шелест банкнот, которые Джонни перещупывает и затем укладывает в чемодан. 34 фт
29.	Трое мужчин покидают комнату и спешат по коридору, удаляясь от камеры.	Шум поспешных шагов трех мужчин, слышимый на фоне пульсирующего гула работающей мельницы, внезапно прерывается громким пронзительным звонком аварийной сигнализации. 15 фт
30.	Трое мужчин спешат по другому коридору. Люди смотрят на них и взволнованно кричат, требуя, чтобы они остановились.	Как в кадре 29. Встречные *(кричат)*. Остановитесь! Остановитесь! Кто вы? Да кто же вы такие? Остановитесь, говорю вам... и т. д. 9 фт
31—52.	Нолэн и Мэрфи сбегают со ступеней, ведущих в здание дирекции. Джонни следует за ними. Внезапно он останавливается, почувствовав себя плохо. Нолэн и Пат кричат, чтобы он поспешил. Следом за Джонни из дверей выбегает кассир. С револьвером в руках он преграждает Джонни спуск с лестницы. Начинается схватка. Джонни и кассир падают. Кассир стреляет и ранит Джонни в плечо. Джонни удается вынуть из кармана свой револьвер, и он стреляет в кассира. Нолэн и Мэрфи выскакивают из автомашины и бегут на выручку Джонни.	Гул мельничного оборудования прекращается. Громкость звонка аварийной сигнализации изменяется по мере того, как действие переносится за пределы здания. Пат, Нолэн. Джонни! Иди сюда, иди сюда, Джонни... Иди сюда! Ну приди же в себя! Кассир. Остановитесь! Кто вы такой?! Отчетливо слышны все случайные шумы, сопровождающие борьбу Джонни и кассира, катающихся теперь по земле. Выстрел. Нолэн. Давайте его в машину. И быстро! В течение всего этого отрывка слышится звонок аварийной сигнализации и громкая работа двигателя автомашины (фонограмма А). 50 фт
53.	Крупный план. Пат за рулем автомашины.	Пат. Сажайте его, ребята! Возьмите его под руки! Быстро! Все еще слышится звонок аварийной сигнализации и гулкий шум работающего двигателя. 3 фт

54. Мэрфи и Нолэн помогают Джонни.	Звонок аварийной сигнализации продолжается. Рокот двигателя автомашины становится очень громким (фонограмма Б). Слышатся шаги, приближающиеся к автомашине. 6 фт
55. Средний план. Автомашина. Мэрфи садится в нее. Автомашина отъезжает. За Мэрфи следует Нолэн. Джонни с трудом цепляется за борт.	Звонок аварийной сигнализации продолжается. Звук работающего двигателя автомашины изменяется (фонограмма В) в тот момент, когда автомашина срывается с места. 6 фт
56—64. Перемежающиеся кадры улицы, надвигающейся на автомашину, и крупных планов Пата и Нолэна. Джонни до сих пор еще находится вне кузова, и Нолэн вместе с Мэрфи пытаются втащить его внутрь. Автомашина прорывается между повозкой угольщика и складом, быстро огибает склад, после чего Пат на большой скорости делает поворот за угол. Нолэну и Мэрфи не удается схватить Джонни и затащить его в автомашину.	Высокий по тональности звук идущей автомашины становится немного более далеким. На крупных планах внутренности автомашины дана «крупноплановая» фонограмма Г. В ней рокот двигателя автомашины несколько приглушен. Вдалеке слышатся револьверные выстрелы. М э р ф и. Притормози, пока мы его втащим сюда. Скрежет баллонов. Глухой удар, когда автомашина забирается на тротуар. Очень резкий шум торможения в момент, когда автомашина делает поворот (фонограмма Д). М э р ф и. Осторожно, он соскальзывает... 11 фт
65. Крупный план. Джонни. Он делает тщетную попытку схватиться за борт автомашины и падает.	Рокот двигателя автомашины продолжается. Н о л э н. Смотри, он соскальзывает. М э р ф и. Не дай ему упасть. 1,5 фт
66. Камера, установленная на движущейся автомашине, панорамирует вместе с Джонни в тот момент, когда он падает. Джонни ударяется о мостовую и перекатывается по ней. Пока автомашина удаляется, камера продолжает держать Джонни в центре кадра.	Рокот двигателя автомашины продолжается. В момент, когда Джонни ударяется о землю, внезапно врывается громкая, драматически-насыщенная оркестровая музыка. 7 фт
67—69. Мэрфи и Нолэн в панике. Они кричат Пату, чтобы тот остановился.	Музыка продолжается. Рокот двигателя автомашины продолжается. Нолэн и Мэрфи кричат Пату. 5 фт
70. Автомашина въезжает в кадр и на среднем плане внезапно останавливается.	Музыка продолжается. Внезапный скрежет тормозов (фонограмма автомашины Е). 2 фт
71. Полукрупный план. Пат. Камера панорамирует слева на центр, показывая, как машина, вздрогнув, останавливается. Пат поворачивается лицом к Нолэну и Мэрфи.	Музыка продолжается. Скрежет тормозов прекращается. Наступает тишина, нарушаемая лишь далеким звоном аварийной сигнализации. П а т. Ну вот, приехали! Теперь вздернут всю нашу компанию. 4 фт

72—92.	Трое мужчин, сидящих в автомашине, спорят между собой, но не могут принять никакого решения. Они подъезжают, надеясь забрать Джонни. Спустя некоторое время после падения Джонни вскакивает, и в тот момент, когда он начинает бежать, за ним бросается собака. Джонни бежит по опустевшей улице, пробегает мимо маленького ребенка, мимо ряда складов. Около одного из них он останавливается.	Музыка продолжается. Пат, Нолэн и Мэрфи ссорятся друг с другом. В то время как Джонни поднимается, начинается громкий лай собаки, который сопутствует Джонни на всем протяжении бега. Музыка начинает затихать. 90 фт
93.	Помещение склада. Входит обессилевший Джонни. Он медленно движется к скамье, стоящей справа, у стены. На мгновение он опирается головой о стену. Джонни поднимает голову и медленно сползает со скамейки на пол. Камера панорамирует вниз вдоль его руки, и мы видим, как по ней тонкой струйкой сочится кровь. Наплыв на следующий кадр.	Собачий лай замолкает вдалеке. Музыка затихает. Хруст битого стекла на полу, под ногами медленно идущего Джонни. Слышится громкое дыхание, тяжелое и частое. Тишина, нарушаемая лишь медленным дыханием Джонни и очень далеким звонком аварийной сигнализации. 45 фт

Эпизод ограбления дан вполне реалистично. Действующие лица показаны как группа самых обыкновенных людей, способных ошибаться. Их попытка добыть средства на дело, которое они отстаивают, заканчивается трагедией. Здесь нет и намека на особую обстановку, в которой развиваются события, на прославление жестокости, которые фигурировали бы, вероятно, в подобном эпизоде гангстерского фильма. Если это не помешало тому, чтобы данный эпизод получился волнующим, то такой характер материала исключил возможность использования явно неестественных приемов как в звуке, так и в изображении. Только при таких условиях и можно было остаться верным реализму. Звук сохраняет естественность на всем протяжении эпизода, от начала до конца; звук усиливает драматическую напряженность действия тщательно продуманными изменениями темпа, продолжительностью звучания отдельных шумов.

Те несколько реплик, которые есть в эпизоде, ничего не объяснют; они лишь усиливают действенность изображения. Так, например, неистовые призывы Пата к Джонни, остановившемуся в нерешительности на ступеньках лестницы, усиливают напряженность эпизода, ничего не дополняя к тому, что мы и так видим в изображении. В этом смысле фонограмму диалога можно приравнять к фонограмме шумов: она никак не связывает изображение, не содержит важную для зрителя информацию. Но в окончательном итоге чувствуется и ее вклад.

Все события в фильме развиваются на протяжении двенадцати часов. С того момента как Джонни впервые покидает свое убежище, перезвон курантов на городской башне слышится с перерывами на протяжении всего

кинoповествования. Это как бы подчеркивает, что все действие происходит на протяжении относительно короткого периода времени и сообщает зрителю ощущение медленного, но неотвратимого его хода, ведущего Джонни к гибели. Введение перезвона курантов в начале данного эпизода также в какой-то степени подчеркивает то ощущение оторванности от реальной жизни, которое испытывает Джонни при своем первом выходе на улицу после многомесячного добровольного заключения.

В тот момент, когда мужчины входят на мельницу, мы слышим медлительный, скучный пульсирующий гул мельничного оборудования. Запись этого шума была произведена на подлинной мельнице. Шум мельницы был признан наиболее соответствующим тем особым драматургическим задачам, которые должны были выявиться в дальнейших эпизодах. Следует отметить, что сценарист предусматривал для этого отрывка любое административное здание. Авторы остановились на мельнице, видимо, отчасти потому, что характерные для нее шумы рождали у зрителя нужные звуковые ассоциации.

По мере приближения трех мужчин к бухгалтерии (кадры 4—5) до нас доносится гулкий звук шагов на фоне шума мельницы. Фонограмма шагов была записана в студии при помощи специальных деревянных щитов. Это дало замечательную четкость звука, который должен был привлечь внимание зрителей, оставаясь в то же время вполне реалистичным, не вызывая сомнений в своей подлинности. По мере приближения мужчин к их цели звук шагов становится все более громким. К концу кадра 5 этот звук становится неестественно громким.

В начале кадра 5 нападающие находятся фактически дальше от камеры, чем в конце кадра 4. При строго натуралистической фонограмме звук мог бы оказаться здесь несколько менее громким. В действительности, как мы видели, происходит обратное — звук усиливается, становится более громким. Так создается определенная атмосфера для главного события, происходящего в эпизоде,— грабежа. С помощью звука режиссер добивается определенного драматургического результата, игнорируя требования, вытекающие из естественной звуковой перспективы. Это наглядный пример того, как отклонение от реализма в звуке оправдывается успешным решением главной задачи — эмоционального воздействия на зрителя.

Сцена грабежа (кадры 6—17 и 25—28) практически не имеет диалога. Отрывок характеризуется напряженностью действия, и грохот мельничных жерновов, который теперь приобретает особую значимость, становится еще более громким. Он означает, что рабочие мельницы, не знающие о происходящем грабеже, занимаются своим делом, и как бы подчеркивает опасность, таящуюся за стеклянной перегородкой, где работающие девушки могут в любой момент увидеть происходящее и поднять тревогу. Одновременно тоскливый, тягучий гул жерновов подчеркивает медленное течение времени в те минуты, когда нападающие пытаются вынести деньги.

Дробление времени (если так можно выразиться) на серию механически следующих друг за другом отрывков, ритмические удары мельничного оборудования делают весь эпизод нестерпимо долгим. Он воспринимается как бы через призму ощущений одного из участников нападения. Все едва слышимые, случайные звуки, сопровождающие перекладывание Джонни пачек банкнот в чемодан, движения людей отчетливо доносятся до зрителей, отчасти для того, чтобы подчеркнуть нервное состояние Джонни, отчасти для того, чтобы передать паническое состояние служащих бухгалтерии, неотступно следящих за каждым жестом Джонни. Посвистывание Нолэна еще больше подчеркивает это ощущение.

Монтажный переход на Пата, тревожно ожидающего в автомашине (кадры 18—24), сохраняет напряжение, но уже иными средствами. Автомашина стоит неподвижно. Пат с нетерпением ожидает выхода. В то время как Джонни лихорадочно спешит окончить свою работу, Пату приходится ждать, ждать чего-то, что должно произойти. Он становится особо чувствительным ко всему происходящему вокруг него, с подозрением присматривается к каждому случайному прохожему.

В соответствии с этим построена и фонограмма, в которой сделана попытка передать субъективные ощущения Пата. Услышав слабый смех какой-то девушки, поднимающейся по ступенькам лестницы, он невольно нажимает ногой на акселератор и тревожно всматривается в ту сторону, откуда слышался смех (кадр 19). Мерная работа двигателя на больших оборотах (кадр 18) является тем источником, который как бы вселяет в Пата уверенность в своих силах. Пат знает, что когда придется бежать, автомашина не подведет. Жесты Пата — это жесты человека, с нетерпением ожидающего возможности перейти к действиям. В то же время окружающие Пата шумы слышатся невероятно громко. Происходит это вследствие того, что Пат, опасаясь возникновения у любого прохожего подозрений насчет причин, заставляющих водителя держать стоящую автомашину на работающем двигателе, необычайно чутко воспринимает каждый шум.

В кадре 20 мы впервые слышим цокот копыт лошади, запряженной в повозку с углем, и крик: «Угольщик!» Фонограмма цокота копыт была записана на натуре, на улице с высокими зданиями; это и сделало запись такой гулкой.

Когда Пат осматривается по сторонам (кадр 21), он видит, что повозка угольщика преграждает ему путь к бегству. Мы осознаем нависшую опасность и расстаемся с еще более встревоженным Патом (после кадров 22—24), только и слышащим равномерный (и потому ничего для него не выражающий) рокот работающего двигателя автомашины.

В то время как трое мужчин бегут (кадры 29—30), звуковая часть фильма становится громче и тревожнее. Через несколько секунд после того, как они покинули помещение бухгалтерии, возникает резкий, настойчивый звонок аварийной сигнализации. В этом случае фонограмма также была

записана с учетом драматургической ее насыщенности. Как только действие переносится из здания на улицу, тональность звучания сигнала меняется, а гул мельничного оборудования вовсе прекращается. В ожесточенной схватке между Джонни и кассиром прослушиваются все, даже незначительные, случайные шумы борьбы. По своему изобразительному решению борьба сделана без внешней броскости, на серии крупных планов медленной ожесточенной схватки. На долю фонограммы выпадает задача сделать ее убедительной. Одновременно напряжение поддерживают и громкий звук работающего двигателя автомашины, и звонок аварийной сигнализации.

По мере удаления автомашины от места ограбления звонок аварийной сигнализации становится все более глухим. Фонограмма шумов мчащейся автомашины предельно точна: то мерная работа двигателя с периодической акселерацией (А), то очень резкая акселерация (Б), то просто резкая акселерация (В), звуковые «крупные планы» сопровождают выстрелы, так как эти выстрелы слышатся внутри движущейся автомашины (Г). Это, наконец, скрежет баллонов (Д), скрежет тормозов (Е). Каждый из перечисленных шумов был записан на отдельную фонограмму, чтобы сделать всю сумму шумов вполне убедительной. В то же время опасность и ужасное положение подчеркиваются торможением автомашины (Д) и тем, что все шумы звучат очень громко.

Музыка возникает в тот момент, когда Джонни падает (кадр 66). Это кульминационная точка эпизода грабежа. Памятуя о том, как построен фильм, мы видим, что все происходившее до этого мгновения было лишь введением в обстановку действия. С этого кадра и начинаются долгие, трагические поиски Джонни. Падение Джонни из автомашины не является, следовательно, кульминацией отдельного волнующего эпизода; это мотивировка всего фильма. Полная драматизма ситуация подчеркивается внезапным вступлением музыки. Поскольку до этого момента музыка почти не слышалась, ее неожиданное появление очень заметно разграничивает то, что было, от того, что будет, гораздо заметнее, чем если бы она непрерывно звучала, образуя как бы фон.

Когда Джонни поднимается, чтобы бежать, его преследует собачий лай. Ожесточенное рычание собаки придает драматизм той охоте за человеком, которая началась. Лай преследует Джонни в те мгновения, когда он бежит по безлюдным улицам, и его воздействие на зрителя еще более усиливается характером музыки.

Относительно продолжительная сцена на складе (кадр 93) завершает эпизод. Первый этап преследования окончен, и Джонни получил временную передышку. Музыка прекращается, и темп действия внезапно замедляется (кадр 93 значительно длиннее, чем любой из предшествующих ему кадров). Мы видим только Джонни, обессилевшего и страдающего. С трудом, шатаясь, входит он в помещение склада. Острый, скрипучий звук его шагов по битому стеклу помогает нам осознать муки Джонни в те мгновения, когда он

пытается добраться до укромного места, где мог бы передохнуть. Когда Джонни сползает на пол, мы слышим его прерывистое короткое дыхание. А где-то очень далеко все еще продолжается звонок аварийной сигнализации, как бы говоря нам, что преследование вовсе не прекратилось, что охота за человеком только начинается.

Все сказанное выше позволяет нам видеть, как заранее продуманное взаимодействие звука и изображения дают драматургически насыщенный, напряженный эпизод, во многом обогащенный звуковой его частью. Местоположение мельницы, присутствие собаки, битое стекло на полу склада — все эти подробности в изображении не являются существенными для сюжета фильма. Они могли быть показаны и иначе, но в том виде, в каком эти элементы даны здесь, благодаря звуковым ассоциациям, они усиливают общее воздействие фильма. Например, бег Джонни по пустым улицам не был бы заметно более впечатляющим от того, что мы видели бы преследующую его собаку. Но мы верим, что собака могла его преследовать. Это обстоятельство дает возможность усилить сцену неотступным преследующим звуком собачьего лая.

Нужно сказать, что для каждой отдельной фонограммы звук отбирался особенно тщательно. Несомненно, любая фонограмма цокота лошадиных копыт, взятая из фонотеки, могла бы установить наличие повозки с углем в том кадре, где Пат ждет своих друзей (кадр 20). Но цокот копыт, данный в фильме, выполняет не только прямую служебную роль — звук этот, продуманно гулкий, приобретает в данном контексте особую значимость, создает определенную атмосферу.

Стремление получить звук определенного качества требует некоторых дополнительных разъяснений. В тех коротких кадрах, в которых трое мужчин приближаются к бухгалтерии (кадры 4—5), звук шагов слышится словно в пустоте. Режиссер и звукомонтажер, вероятно, решили, что если звук шагов и не имеет особой драматургической значимости, он все же должен быть сам по себе несколько необычным для привлечения к себе внимания зрителей. Это делалось с той специальной целью, чтобы медленное нарастание громкости шагов создавало надлежащую тревожную подготовку к самой сцене ограбления.

Следует ли настаивать на том, чтобы звук всегда обладал подобными особыми качествами?

В связи с этим уместно привести соображения композитора Энтони Гопкинса, изложенные им в связи с фонограммой «Пиковой дамы»:

«Стоит мне только закрыть глаза, и тотчас в памяти возникает шелест платья с огромным жестким кринолином, надетого на Эдит Эванс. Оно проплывало по мраморному полу Оперного театра, сопровождаемое сухим постукиванием палки. Я не думаю, что скажу нечто лишнее, если напомню, как Торолд Диккинсон стремился зафиксировать в нашей памяти этот шелест, с тем чтобы позже вернуться к нему в эпизоде прихода графини к Герману. Если бы не этот эпизод, Диккинсон, возможно, вовсе и не дал бы шелеста платья. Тогда актриса прохромала бы через зал.

Даже если бы и были слышны шум платья и стук палки, они потонули бы в обычном гомоне и грохоте фона. А между тем звук этот сам по себе чарует и возбуждает. Когда я услышал его впервые, мне не пришло в голову, что шелест платья и стук палки повторятся. А они сделали звуковую часть сцены прихода графини в казармы запоминающейся и прекрасной» *.

Вот эту-то фразу «запоминающейся и прекрасной» и необходимо разобрать. Должна ли фонограмма фильма быть сама по себе запоминающейся? Есть опасность, что фонограмма, требующая от зрителя специального внимания, может стать нестерпимо неудобной. Особый характер звука может отвлекать зрителя, и если этот звук не будет иметь драматургически оправданной нагрузки, он приведет к ослаблению общего воздействия фильма. Если, однако, особые качества приданы звуку с тем, чтобы он сыграл определенную роль в развитии сюжета, то они не только обоснованы, но и чрезвычайно ценны. Шаги в фильме «Вышедший из игры» и шелест кринолина Эдит Эванс в фильме «Пиковая дама» являются элементами подлинной драматургии. Они безусловно оправдывают придание звуку необычных для него качеств.

ЗВУК И МОНТАЖ ИЗОБРАЖЕНИЯ

В главах, посвященных монтажу кинохроники и документальных фильмов, мы уже отмечали важное значение фонограммы как средства управления ритмом фильма. В кинохронике очень большой темп событий передается зрителю почти исключительно диктором, читающим текст очень быстро, взволнованно, часто вразрез с содержанием изображения. В своих комментариях к эпизодам из художественных фильмов мы не раз говорили о тех возможностях, которые предоставляет фонограмма для замедления или ускорения темпа эпизода. Для того чтобы подробнее разобраться в том, как звук может на практике определять темп фильма, вернемся к эпизоду из фильма «Вышедший из игры».

В сцене ограбления нам показывают действия трех его участников. Времени у них мало, время «работает против них». Но с отчаянием они все же продолжают борьбу. В соответствии с этим для изображения был применен быстрый монтаж, чтобы дать зрителю ощущение лихорадочного темпа операции. Однако, отчаянно спеша, участники ограбления отлично осознают, как они замешкались, как много уходит времени на выполнение их опасной работы. Фонограмма с ее непрерывным ритмическим гулом мельничного оборудования замедляет темп сцены ограбления, тем самым отражая в какой-то степени психологическое состояние грабителей.

Когда действие переносится из помещения бухгалтерии к подъезду, где остался Пат, звук становится замедленным. Слышится цокот копыт, иногда

---

* Sight and Sound, December, 1949.

шаги случайного прохожего. Эти звуки как-то отражают ощущения Пата, ощущения нестерпимой томительности ожидания, которое кажется ему бесконечным. Когда трое участников ограбления убегают, фонограмма, естественно, отражает быстроту бегства. Эффект быстроты получается главным образом за счет большой громкости звука. Когда, наконец, Джонни падает на пол склада, время на какой-то промежуток «останавливается». Звуки медленно замирают, и остается лишь мерное дыхание человека, которое как бы подчеркивает ощущение медлительности, ощущение покоя, наступающего после бури этой сцены.

Звук во многих случаях может быть использован для действия в противовес изображению, как по самому своему содержанию, так и по темпу. Эпизод грабежа в фильме «Вышедший из игры» создает у зрителя одновременно ощущение атмосферы безумной спешки и напряженной бездеятельности именно благодаря контрасту, заложенному в темпе звука и изображения. В данном случае темп звука используется в качестве контрапункта к изображению, а не для подкрепления, не для усиления этого изображения. Точно так же звук оказывает такое эмоциональное воздействие на зрителя, которое является контрапунктом к настроению, создаваемому изобразительной частью фильма.

В фильме «Таких, как мы,— миллионы!», поставленном Лаундером и Джиллиатом, есть сцена, в ходе которой зрителю дают понять, что Патриция Рок потеряла мужа, погибшего в бою. Мы видим ее и в следующем кадре. Действие теперь переносится на шумную вечеринку, происходящую в рабочей столовой. Все участники вечеринки полны веселья. В то время как камера отыскивает молодую женщину в толпе и медленно наезжает на Патрицию Рок, в звуке мы слышим лишь нестройный хор голосов поющих рабочих военного завода. Контраст этот делает сцену очень выигрышной.

Использование звука в подобном контрапункте к изображению требует большой осторожности. Когда контраст слишком бросается в глаза, такое применение звука очень легко может привести к тому, что зритель воспримет этот прием как насмешку, почувствует его искусственность.

Данных нами двух примеров достаточно для того, чтобы показать, как часто и успешно можно использовать звук в фильме, не отражая в нем, как в зеркале, то настроение, которое создается зрительными образами, а усиливая их контрастирующим с ними звуком. Однако зритель не должен почувствовать конфликт, существующий между звуком и изображением. Если мы предоставим ему возможность осознать этот конфликт, то у него окажется время на раздумье. Тогда зритель решит, что горюющая по мужу Патриция Рок, находящаяся в кругу веселящихся людей, является, пожалуй, слишком очевидным сентиментальным трюком. В идеале зрителю не следует давать времени на осознание изображения и звука раздельно, независимо друг от друга. Он не должен ощущать контраста между ними; необходимо, чтобы звук и изображение воздействовали на зрителя одновременно.

Нам остается сказать еще несколько слов о той роли, которую звук может играть в технике монтажа. Применение непрерывно звучащей фонограммы дает в ряде случаев ощущение плавно развивающегося киноповествования там, где в действительности мы имеем серию сцен, более или менее обособленных друг от друга. Музыкальное сопровождение сцементирует монтажный эпизод, и у зрителя останется впечатление как о едином целом. Если наш слух принимает разумно плавный поток звуков в тот момент, когда в изображении один эпизод уступает место следующему, то звук будет содействовать связи двух эпизодов, создаст основу для перехода от одного кадра к другому. Точно так же часто звук можно наложить только на один переход и тем самым создать у зрителя впечатление, что он обладает физической плавностью.

Ниже приводится пример, заимствованный из книги Сиднея Кола «Монтаж фильма» *.

«Наложение звука на монтажный переход является одной из важных особенностей звуковых фильмов, особенно фильмов с диалогом. Применение строго параллельного монтажного перехода в звуке и действии должно быть скорее исключением, чем правилом. Разъясню эту мысль так: герой, как это часто бывает, говорит: «Разве вы не понимаете, что я пытаюсь вам объяснить? Я люблю вас!» Если я делаю одновременный монтажный переход со зрительного образа героя в изображении и с фонограммы его реплики, то это будет параллельный переход. На практике, однако, я почти наверняка его не сделаю. Точное место монтажного перехода будет, конечно, зависеть от конкретного контекста. Делая мой простой пример простейшим, я, вероятно, сделаю переход после слов «что я пытаюсь вам объяснить» на зрительный образ героини. В этом кадре герой будет продолжать объяснение в любви до тех пор, пока мне не нужно будет сделать переход в фонограмме на восклицание совершенно потрясенной героини: «О, Джордж!»

«Нахлест» звука в эпизодах с диалогом часто не только желателен по причинам драматургического характера, но и необходим для плавности. Нередко приходится делать монтажный переход с кадра со статическим изображением одного актера на другой кадр, также не имеющий внутрикадрового движения, необходимого для зрительно плавного перехода. В таких случаях «нахлестывание» звука может решить задачу, стоящую перед монтажером.

В ряде случаев такой же результат достигается и резким звуком, раздающимся точно в момент монтажного перехода. Например, нужно сделать переход с кадра, в котором человек покидает комнату, проходя через дверь, на другой кадр, в котором тот же человек закрывает за собой дверь, входя в следующую комнату. Может случиться так, что будет невозможно точно подобрать движение в обоих кадрах. Может случиться также, что плавный переход делается в тот момент, когда в изображении человек захлопывает дверь. Тогда внимание зрителя на мгновение сосредоточится на совпадении изображения со звуком и он воспримет переход как совершенно плавный.

---

* Film Editing by Sidney Cole. British Film Institute Pamphlet, 1944.

Образец этого широко распространенного приема мы находим в фильме «Пламенные друзья» режиссера Дэвида Лина. С кадра Мэри Джастин (Энн Тодд), сидящей в автомашине, управляемой водителем, зрителя переносят к ее мысли о чем-то, что отделено от Мэри расстоянием во много миль. Затем в момент окончания «возврата в прошлое» слышится скрежет останавливающихся колес. С появлением внезапного, неожиданного звука монтажный переход возвращает нас к Мэри, сидящей в автомашине. Не будь звука, переход оказался бы, пожалуй, необоснованным, а следовательно, неудовлетворительным. Скрежет и дребезжание создают впечатление возвращения мыслей Мэри к реальности, придавая резкому обрыву последовательности в киноповествовании звучание, полное драматизма.

* *
*

Не случайно написанная в наши дни книга о монтаже фильма завершается конкретным примером того, как в современном произведении киноискусства звук может стать неотъемлемой частью киноповествования и как он может оказать прямое влияние на монтажную конструкцию серии зрительных образов. Историк, который в грядущие годы будет писать о нашем времени, разбирая первые два десятилетия существования звукового кино, вероятно, придет к выводу, что звук оказал тормозящее влияние на развитие выразительности изображения. Такие пионеры киноискусства, разрабатывавшие технику монтажа, как Гриффит и Эйзенштейн, с запозданием пришли в звуковое кино. Это произошло, видимо, больше по причине внешнего порядка (например, вследствие дороговизны звуковых фильмов), чем из-за недостатка дарования или каких-то вновь возникших препятствий. Даже те немногие примеры своеобразного, оригинального использования звука, которые мы разобрали на последних страницах книги, открывают широкие возможности для экспериментирования и новых достижений в этой области.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Работа в монтажной

Технические операции, выполняемые в монтажной, относительно просты. В отличие от оператора или звукооператора, монтажер не должен обладать широким кругом специальных технических знаний для того, чтобы пользоваться своей аппаратурой. Все его приборы и инструменты очень просты и выполняют чисто механические функции. Ниже мы даем краткое описание процессов, выполняемых в монтажной, с тем чтобы ознакомить читателей-неспециалистов с порядком и методами повседневной работы монтажера. Цель этого очерка дать не руководство по технике монтажа, а лишь простое описание ряда наиболее важных ее стадий.

Синхронизация рабочего позитива

Когда из лаборатории в монтажную поступают рабочие позитивы того материала, который был отснят накануне, первой обязанностью работников монтажной является синхронизация фонограмм и изображения. Эта работа выполняется ассистентом монтажера, а в ряде больших киностудий — специальным персоналом, ответственным за такую подгонку. Рабочий позитив поступает в монтажную целыми роликами. В каждом из них содержится по нескольку дублей различных кадров. Поэтому работа начинается с разрезания этих роликов на отдельные части — в каждой из них будет один вариант фонограмм или один дубль изображения.

Во время съемок принят определенный порядок, облегчающий работу по синхронизации в монтажной. Перед началом съемки каждого дубля камера фиксирует номер кадра, обозначенный на специальной доске («хлопушке»). На фонограмме же фиксируется щелчок «хлопушки». Момент щелчка дает

на звуковой дорожке пленки изображение резкой модуляции. Соответствующие точки фиксируются на пленке изображения, после чего фонограмма и изображение заряжаются параллельно в синхронизатор. То же делается и с каждым следующим дублем. Вся серия синхронных дублей одной и той же сцены скрепляется вместе канцелярскими скрепками. Два ролика — фонограмма и изображение,— временно скрепленные канцелярскими скрепками, склеиваются на прессе.

Подобранный таким образом ролик просматривается на экране для проверки синхронности. Если все обстоит благополучно, оба ролика пропускаются раздельно через нумератор, печатающий по краю пленки порядковые номера с интервалом в один фут. Фонограмма и изображение снабжаются одной и той же нумерацией. Таким образом, соответствующие куски получают единую маркировку. После этого ролики идут в просмотровый зал, где режиссер и монтажер решают, какой из дублей данной сцены войдет в фильм.

Перед тем как монтажер приступит к работе над материалом, ролики снова разрезаются на составные части — каждый дубль каждой сцены в отдельности. Все забракованные дубли сдаются в фильмотеку на случай если представится возможность использовать их впоследствии.

Монтаж фильма

Монтажер смотрит отрывки будущего фильма на монтажном столе с экраном, который представляет собой подлинную машину для монтажа. Отдельные ее образцы известны специалистам под названием «Мовиола», «Акмиола» или «Эдитола». Такая машина имеет раздельные устройства для проекции изображения и фонограммы. Монтажер может быстро и легко заменять те куски пленки, которые он должен просмотреть. Зарядка пленки не представляет трудностей — перфорации накладываются на зубчатку передаточного механизма, а сверху пленка прикрывается увеличительным стеклом. Пуск «Мовиолы» в ход и остановка ее осуществляются посредством ножной педали. Монтажер может также переключать на прямой и обратный ход пленки. Большинство машин для монтажа снабжены электродвигателями с переключением на несколько скоростей.

Скорость проекции фильма на экране «Мовиолы» изменяется ножной педалью. Скорость движения может быть значительно замедлена против нормальной, что удобно для изучения материала. Точно так же для экономии времени монтажера при поисках определенного кадрика проекция фильма может быть ускорена до 300 футов в минуту. Большинство машин для монтажа снабжено маховым колесом, насаженным на ось; накладывая руку на колесо, монтажер может замедлить движение фильма и остановить его на определенном кадрике. Выключив электродвигатель, можно рукой привести в движение маховое колесо и продвинуть фильм вперед или назад на несколько кадриков.

Приняв решение о том, где будет сделан монтажный переход на следующий кадр, монтажер отмечает соответствующий кадрик карандашом для пленки и отрезает пленку ножницами. После того как будет смонтирован значительный отрывок фильма, ассистент монтажера склеит отдельные кадры на прессе. Тогда материал можно считать подготовленным для первого просмотра.

Время, необходимое для работы над монтажом фильма, зависит от того, в какие сроки монтажер получает отснятый материал. Обычно как только заканчивается съемка всех кадров, входящих в эпизод, монтажер готовит черновой его вариант. В этот период работы монтажер предпочитает оставлять большинство кадров несколько затянутыми и лишь впоследствии подрезать их.

Основное внимание он уделяет последовательности кадров и поискам тех «монтажных находок», которые позже он разработает более детально. На этом этапе еще нельзя принимать окончательное решение по любому вопросу, так как не исключена возможность изменения общего метража фильма, а «находки» также подвергнутся изменениям в связи с тем, что произойдет в других эпизодах фильма.

Окончательные монтажные решения обычно принимаются на совещаниях с продюсером и режиссером фильма. Просмотры следуют за просмотрами; часто они продолжаются и после окончания всех съемок фильма. И лишь тогда выкристаллизовывается окончательный вариант киноповествования. Иногда звукомонтажер или композитор могут обратиться к монтажеру с просьбой удлинить или сократить тот или иной кадр по причинам, связанным со спецификой их работы. Однако обычно последнее слово остается за монтажером, и специалисты по звуку должны приспосабливаться к тем требованиям, которые предъявляет им монтажер.

Наплыв, затемнения и вытеснения, получаемые на „трюкмашине“

Наплывы, затемнения, вытеснения и любой другой переход делаются в соответствии с указаниями монтажера. Монтажер определяет место, где должен быть сделан «оптический» переход, и его продолжительность. В заказе, пересылаемом монтажером в лабораторию, содержатся подробные указания.

Монтаж фонограмм

Звукомонтажер приступает к работе над фильмом по окончании монтажа изображения. Проецируя одновременно фонограмму диалога и изображения, он проверяет слышимость каждой реплики, качество ее записи. Любой неудовлетворительный отрывок диалога переозвучивается. Переозвучание требует вызова актеров, повторения ими диалога синхронно, под изображение. Такая работа носит название «последующего переозвучания».

Последующее озвучание используется не только для исправления брака при записи фонограммы. Например, многие эпизоды, снятые на натуре, целиком переозвучиваются после съемок, в студии. Делается это из-за затруднений с синхронной звуковой съемкой на натуре. В ряде киностудий Голливуда последующее озвучание вошло в повседневную практику. Это дает возможность актеру при съемке изображения в павильоне сосредоточить все свое внимание на мимике и актерской игре и лишь позже заняться выразительностью диалога.

Когда весь диалог записан методом последующего озвучания и признан удовлетворительным, звукомонтажер вместе с монтажером изображения, режиссером и композитором принимают решение о том, как должна строиться музыкальная и шумовая часть фильма. После этого композитор приступает к созданию музыкальной партитуры.

Пока идет подготовка музыки, звукомонтажер записывает все те звуковые эффекты, которые нужны для фильма, и монтирует их, готовя для перезаписи. Такой монтаж звуковых эффектов предусматривает запись их на одну пленку в необходимой последовательности, синхронно с изображением. Для того чтобы разместить все разнообразные звуковые эффекты, приходится иногда делать до двенадцати отдельных фонограмм. Диалог занимает по крайней мере одну звуковую дорожку. На второй звуковой дорожке записывается музыка. Несколько звуковых дорожек отводятся под звуковые эффекты, причем число дорожек со звуковыми эффектами колеблется в зависимости от сложности и разнообразия звука, необходимого для данного фильма.

Когда фонограмма звуковых эффектов и музыки полностью готова, остается последний этап работы — перезапись всего звука. Изображение демонстрируется на экране, и под это изображение синхронно идет перезапись со всех отдельных фонограмм на одну. Такая перезапись ведется на специальной аппаратуре, где можно регулировать громкость звучания каждой фонограммы.

Таким образом, в то время как изображение демонстрируется на экране, за микшерским пультом управления идет регулировка громкости звука в соответствии с изображением. Сначала происходят репетиции. Изображение на репетициях демонстрируется несколько раз для того, чтобы звукооператоры, находящиеся у микшерских пультов, подобрали необходимую громкость звучания каждой из исходных фонограмм. В результате репетиций создается особая карта-график, которая содержит указания о громкости звучания каждой фонограммы во время перезаписи. Когда репетиционный период полностью завершен, происходит перезапись со всех пленок фонограммы на одну, окончательную. Она-то и входит в готовый фильм.

Тогда наступает пора работы для персонала лаборатории, который должен смонтировать негатив, в точности воспроизводя созданный монтажером рабочий позитив фильма. Смонтированный негатив изображения и негатив полной фонограммы поступают для печати прокатных копий фильма, которые и демонстрируются в кинотеатрах.

БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ

Арнгейм Рудольф, Фильм, издательство „Фабер", 1933.— Arnheim Rudolf, Film, Faber, 1933.

Камерон Кэн, Звук и документальный фильм, издательство „Питмэн", 1947.— Cameron Ken, Sound and Documentary Film, Pitman, 1947.

Эйзенштейн С. М., Фильм сенс, издательство „Фабер", 1943. „Фильм форм", — Eisenstein S. M., The Film Sense, Faber, 1943, издательство „Денис Добсон", 1951. — Eisenstein S. M., The Film Form, Denis Dobson, 1951.

Гэскилл Э. Л. и Энглендер Д. Э., Изображение в киноповествовании, издательство „Дюэлл, Слоэн энд Пирс", Нью-Йорк, 1947.— Gaskill A. L. and Englander D. A. Picturial Continuity, Duell, Sloan and Pearse, New York, 1947.

Джэкобс Льюис, Развитие американского фильма, издательство „Хэркур, Брэйс энд Компани", Нью-Йорк, 1947.— Jacobs Lewis, The Rise of the American Film, Harcourt, Brace and Co, New York, 1947.

Линдгрен Эрнест, Киноискусство, издательство „Эллен энд Анвин", 1948.— Lindgren Ernest, The Art of the Film, Allen and Unwin, 1948.

Нильсен Владимир, Кино как изобразительное искусство, издательство „Ньюнес", 1936.— Nilsen Vladimir, The Cinema as a Graphic Art, Newnes, 1936.

Пудовкин В. И., Техника фильма, издательство „Ньюнес", 1933.— Pudovkin V. I., Film Technique, Newnes, 1933.

Рота Поль, Документальный фильм, издательство „Фабер", 1936.— Rotha Paul, Documentary Film, Faber, 1936.

Рота Поль и Гриффит Ричард, Кино до настоящего времени, издательство „Вижнон Пресс", 1949.— Rotha Paul, with Richard Griffith, The Film Till Now, Vision Press, 1949.

БРОШЮРЫ И СТАТЬИ

Асквит Энтони, Десятая муза взбирается на Парнас, сборник „Пэнгуин фильм ревю", № 1.— Asquith Anthony, The Tenth Muse Climbs Parnassus, Penguin Film Review, N 1.

Асквит Энтони, Десятая муза обращает на себя внимание, сборник „Синема 1950" в серии „Пэликан букс".— Asquith Anthony, The Tenth Muse Takes Stock, „Cinema 1950". Pelican Books.

Баучэнс Энн, Монтируя фильм, сборник „Мы делаем фильмы", под редакцией Нэнси Наумберг, издательство „Фабер", 1938.— Baushens Anne, Cutting the Film, We make the Movies, edited by Nancy Naumberg, Faber, 1938.

Бут Маргарэт, Монтажер, сборник „За кулисами экрана", под редакцией Стэфена Уаттса, издательство „Баркер", 1938.— Booth Margaret, The Cutter, Behind the Screen, edited by Stephen Watts, Barker, 1938.

Кол Сидней, Монтажер, сборник „Работая в кино", под редакцией Освэлла, Блэйкстона, издательство „Фокал пресс", 1947.— Cole Sidney, Film Editor, Working for the Films, edited by Oswell Blakeston, Focal Press, 1947.

Кол Сидней, Монтаж фильма, в брошюре Британского киноинститута, 1944.— Cole Sidney, Film Editing, British Film Institute pamphlet, 1944.

Фрэнд Чарльз, Опыт работы в монтажной, статья в журнале „Бритиш Кинематографи", том 8, № 3, 1945.— Frend Charles, Cutting Room Practice, British Kinematography, vol. 8, № 3, 1945.

Хитчкок Альфред, Режиссура, в сборнике „Примечания к фильмам", под редакцией Чарльза Дэви, издательство „Ловэт Диксон", 1938.— Hitchcock Alfred, Direction, Footnotes to the Film, edited by Charles Davy, Lovat Dickson, 1938.

Хитчкок Альфред, Техника производства фильма, статья в журнале „Бритиш Кинематографи", том 14, № 1, 1949.— Hitchcock Alfred, Film Production Technique, British Kinematography, vol. 14, № 1, 1949.

Лин Дэвид, Кинорежиссер, статья в сборнике „Работая в кино" под редакцией Освэлла Блейкстона, издательство „Фокал пресс", 1947.— Lean David, Film Director, Working for the Films, edited by Oswell Blakeston, Focal Press, 1947.

Стюарт Хью, Роль монтажа в производстве фильма, статья в журнале „Бритиш Кинематографи", том 13, № 6, 1948.— Stewart Hugh, The Function of Editing in Film Making, British Kinematography, vol. 13, № 6, 1948.

ОГЛАВЛЕНИЕ